ioana em. petrescu

ion barbu şi poetica modernismului

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

383.728

Notă asupra ediției

Ion Barbu şi poetica postmodernismului, studiu redactat de Ioana Em. Petrescu între anii 1985-1987, este o carte cu un destin nefericit. Predată editorului (Editura Cartea Românească) în anul definitivării manuscrisului, ea şi-a aşteptat zadarnic apariția, împiedicată, pe măsură ce trecea timpul, de crescînda susceptibilitate a cenzurii comuniste față de teme precum cele tratate într-însa. Dispariția prematură a autoarei, în 1990, nu a fost de natură să grăbească ieşirea ei de sub tipar, va apărea abia în 1993, într-un tiraj discret. Condițiile precare ale circulației cărții româneşti din anii postcomunismului au făcut ca ea să lipsească din multe biblioteci cu depozit legal sau de rang universitar, transformînd-o într-un studiu greu accesibil, tocmai în anii cînd prindeau elan discuțiile românești despre postmodernism. O restituim acum cu speranța că, dacă a pierdut momentul propice al primei publicări, va putea în schimb să fie aşezată în contextul ei firesc, unde este vorba despre istoria ideilor literare româneşti, despre teoretizările postmodernismului, despre exegeza barbiană.

Aşa cum cititorul își poate da seama, cartea a fost scrisă de Ioana Em. Petrescu în paralel cu studiile despre postmodernism (restituite de noi în vol. *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, Casa Cărții de Ştiință, 2000, ed. II – 2006) şi ele aparțin aceluiaşi proiect general de istoria ideilor, la care autoarea a lucrat în ultimii săi ani de viață.

Textului primei ediții, în care am corectat doar, tacit, greşelile de tipar, i-am adăugat o *Addenda*, conținînd studii şi articole ale Ioanei Em. Petrescu, publicate în periodice în vremea cînd lucra la volum sau când, apoi, îi aştepta publicarea. Ele reiau, în forme cel mai adesea diferite față de textul cărții, aceleaşi idei generale, cel mai adesea – detaliind diferit demonstrația. Din dorința de a da suplețe textului final din *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, autoarea a exclus frecvent din acesta analizele

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

de text pe care aceste articole le conţin. O importanţă aparte pot dobîndi, de asemenea, pentru înţelegerea felului cum îşi construia Ioana Em. Petrescu proiectele şi cum se raporta la un anumit context ideatic, studiile scrise pentru cititorii străini, publicate în limba engleză. Dactilograma studiului *The Restructuring of the Semantic Cores...* (păstrată în dosarul întocmit chiar de autoare, cu textele care nu au mai fost incluse în carte, şi care ne-a fost încredinţat de profesorul Liviu Petrescu în 1990, alături de toate publicaţiile ei din periodice) indică faptul că traducerea (sau redactarea direct în engleză) îi aparţine Ioanei Em. Petrescu. Am reprodus această variantă.

Dactilogramele păstrate pentru textele reproduse aici în *Addenda* nu înregistrează decît corecturi ulterioare, minore, de dactilografie, pe care le-am respectat tacit în transcrierea pentru tipar.

Toate acestea pot documenta – precum în celelalte volume ale Ioanei Em. Petrescu, pe care le-am îngrijit – o istorie internă a operei sale, dar şi – pentru cititorul atent la nuanţe – climatul unei epoci, strategiile negocierii implicite cu dictatul cenzurii, felul cum se putea construi (pentru ultimele decenii ale comunismului românesc), în peisajul ideilor, o oază de vremelnică libertate a intelectualului. Este climatul în care ne-am format noi înşine, care ne înrădăcinează şi ne defineşte.

Ioana Bot, Ligia Tudurachi

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Ce poate fi mai misterios decît claritatea?"

(P. Valéry, *Eupalinos*)

„O încercare de a construi, conform
unui plan unic, toate propozițiile *adevărate*
de care avem nevoie
spre a descrie universul..."

(L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POETICA INFRAREALISMULUI

„Ființa îndelung provocată a Poeziei...
se desfăcea liberă de figura umană, ca
o spărtă poartă"
(I. Barbu, *Veghea lui Roderick Usher*)

1. În literatura română, Ion Barbu e un scriitor fără precursori.

Fără precursori, chiar dacă în cîteva dintre poeziile sale de început se pot recunoaşte (ca-n *Peisaj retrospectiv*) ecouri de romanță eminesciană sau armonii simboliste („O, desfrunzirile din urmă!", debutul poemului citat, recheamă în memorie maniera lui Petică din *Peisaj în alb* — „O, marile pasionate!" — sau din *Cînd vioile tăcură* „O, nota cea din urmă..."); şi chiar dacă într-un tablou stîngaci, cu intenții simbolice, *Fulgii* mai „cad pe albul umăr/ Al dealurilor" cantr-un pastel de Alecsandri, toate aceste reminiscențe întîmplătoare, integrate de altfel de pe acum unui discurs poetic ce-şi caută o manieră proprie de articulare, vor dispărea curînd.

Formula poetică extrem de personală, pe care Barbu o elaborează prin experimente curajoase, este expresia unei poetici singulare în contextul literaturii române, dar, pe alocuri, coincidentă cu articole de crez din poetica lui Mallarmé sau Valéry. Revoluționarea limbajului poetic decurge din revoluționarea conceptului de *poeticitate*, şi ea corespunde unei mutații fundamentale a modelului general al gîndirii, mutație pregătită în a doua jumătate a secolului trecut şi săvîrşită prin epistema secolului nostru. E o mutație prevestită de Nietzsche, intuită de Mallarmé, înfăptuită, în ştiințe, de geometriile neeuclidiene, de teoria relativității şi, mai ales, de mecanica cuantică, o mutație asumată ca nouă atitudine culturală de scriitori atît de diferiți cum sînt J. Joyce, T.S. Eliot, Th. Mann sau I. Barbu.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY
B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

2. În ce constă această mutație? În rezumat, am putea spune: în abandonarea modelului cultural antropocentric și individualist constituit în Renaștere, precum și a conceptului clasic de științificitate. Îmi iau îngăduința de a schița sumar liniile acestui proces[1], prin care modelul renascentist (paradigma întregii culturi europene) intră, vizibil, în criză.

Primul element revoluționar în constituirea noului concept de științificitate îl reprezintă apariția geometriilor neeuclidiene. Construcțiile lui Bolyai-Lobacevski și Riemann sînt întemeiate pe o propoziție ce contrazice nu numai al cincilea postulat al *Elementelor* lui Euclid, ci și percepția noastră spațială empirică, sau, în termenii lui Bachelard, „subconștientul nostru geometric", structurat euclidian. Cu toate acestea, ele se dovedesc a fi perfect coerente și în ultimă instanță, necontradictorii cu geometria euclidiană, pentru că toate trei își găsesc realizarea pe trei tipuri de suprafețe: în plan — geometria euclidiană; pe o pseudo-sferă — geometria lui Bolyai-Lobacevski; pe o sferă reală — geometria riemanniană. Caracterul perfect rațional al geometriilor neeuclidiene pune însă sub semnul întrebării valoarea datului empiric și, în genere, valoarea intuiției ca bază a cunoașterii raționale. Pentru că, iată, va trebui să abandonăm intuiția noastră spațială, consolidată empiric, și să acceptăm ca deplin rațional un alt tip de spațiu, de pildă unul în care printr-un punct exterior unei drepte se pot duce o infinitate de paralele la acea dreaptă sau, dimpotrivă, unul în care faimoasa dreaptă a lui Euclid e văduvită de orice paralelă trasabilă printr-un punct exterior ei. Așadar, în perspectivă metodologică (afirmă G. Bachelard în *Le nouvel esprit scientifique*), „realitatea științifică" se va defini nu ca generalizare a datelor furnizate de o „realitate" percepută empiric, ci ca verificare sau „realizare" a unui proiect rațional, conceput la modul matematic. (Semnalez în treacăt faptul că racordarea — tîrzie — a teoriei literare la această accepție a „realității" se face — în spațiul creat de realismul contemporan — prin trecerea de la tradiționalele teorii mimetice la conceperea operei de artă ca „model" și a artei ca „sistem modelator"[2]; această perspectivă apare însă decis formulată, după cum vom vedea, în poetica „infrarealismului", pe care Ion

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Barbu o propune la noi în anii '20). De fapt, disocierea „realității științifice" de o „realitate" empiricește definită nu pare a fi — așa cum crede Bachelard — descoperirea ultimului veac: ea este, la drept vorbind, marea lecție servită gîndirii europene de revoluția copernicianã. Nu orientarea metodologică e, așadar, revoluționară în „noul spirit științific", ci conținutul (să-i zicem, deocamdată, *plural*) al acestei noi realități științifice. Important e faptul că, prin geometriile neeuclidiene, matematicile ne obligă să acceptăm ideea unor modele spațiale contrarii, unificabile însă într-o „pangeometrie" ce „se reclamă (în termenii lui Bachelard) de la o gîndire complementară", aptă să întemeieze o „ontologie a complementarului". Identificînd — în formă algebrică — diversele geometrii, gîndirea matematică le stabilește „realitatea" „nu prin referință la un obiect, la o experiență, la o imagine intuitivă", ci prin *relațiile* care le fac echivalente. Baza psihologiei matematice o constituie ideea de *grup*, de vreme ce „fiecare geometrie și, fără îndoială, la modul mai general, fiecare organizare matematică a experienței e caracterizată printr-un grup special de transformări". În ultimă instanță, noua „filosofie geometrică" instituie un univers în care calitățile sînt *„strict relaționale și nicidecum substanțiale"*. Am subliniat concluzia lui Bachelard pentru că ea mi se pare a pune în evidență o trăsătură absolut fundamentală a noii episteme: *preferențierea relației în raport cu entitatea*, ceea ce, altfel spus, revine la punerea în discuție a categoriei *individualului*. Într-o formă sau alta, problema va reveni în toate domeniile gîndirii veacului nostru, de la matematică și fizică la psihologie (care înlocuiește vechiul asociaționism prin configuraționism), psihanaliză (care vede instanța individuală — ego-ul — ca spațiu de joc al instanțelor sub- și supraindividuale — *id* și *super-ego* —), sau estetică (ce altceva e estetica receptării decît *dinamizarea* „operei de artă", devenită — prin procesul receptării — „obiect estetic", adică expresie mobilă a *relației* operă-receptor?[3]). Criza individualului — a categoriei fundamentale a epistemei renascentiste — va însemna, evident, și criza modelului cultural antropocentric. Voi defini *modernismul* drept expresia culturală a ceea ce, în gîndirea științifică, însemnea-

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ză criza categoriei individualului, şi voi sublinia, în continuare, dinamizarea — şi dinamitarea — categoriei în discuţie în cadrul marilor mutaţii ale gîndirii ştiinţifice a veacului nostru. Mutaţiile produse prin teoria relativităţii (care neagă conceptele de timp şi spaţiu absolut, precum şi primitivitatea conceptului de simultaneitate, şi redefineşte — relaţional — noţiunea de masă) dar, mai ales, prin fizica subatomică (regîndind relaţia materie-energie, corpuscul-undă şi definind fotonul ca „un tip de *lucru-mişcare*") vor conduce, convergent, spre o nouă imagine a lumii, alcătuită nu din obiecte discrete, nu din entităţi individualizate substanţial, ci dintr-o ţesătură de evenimente interrelaţionate. Între însa — afirmă Bachelard în *Filosofia lui nu*[4] —, elementul se defineşte ca „armonie matematică", noţiunea de „individualitate obiectivă" slăbeşte şi „lucrul nu este decît un fenomen blocat". Este universul dinamic definit de Heisenberg în *Fizică şi filosofie*: „Lumea apare astfel ca o complicată ţesătură de evenimente, în care conexiuni de diferite tipuri alternează sau se încalcă sau se combină, determinînd astfel textura întregului"[5]. În ciuda mărturisitelor sale nostalgii platoniciene, Heisenberg se îndepărtează de viziunea platoniciană a lumii alcătuită din *figuri* geometrice, substituindu-i o variantă *dinamică* a aceleiaşi imagini matematice a universului: *ecuaţia fundamentală a materiei*[6]. În acest univers — consideră Bachelard — „*rolul* entităţilor primează asupra naturii lor, iar esenţa e contemporană relaţiei", pentru că „în realitate nu există fenomene simple; *fenomenul este o ţesătură de relativ*. Frecvenţa cu care apar, în lucrările de filosofia ştiinţei, pentru a defini structura unui univers nu relaţional, termenii de *ţesătură* sau *textură* poate părea tulburătoare în clipa de faţă, cînd studiile literare (mai) sînt dominate de teoria textului. Pentru cititorul contemporan, universul lui Heisenberg pare un fel de derridean „text generalizat". Însă, dintr-o perspectivă gnoseologică pe care teoria-ismul şi deconstructivismul o ignoră, textualismul e doar simptomul „local" al unei noi ontologii — „ontologia complementarului", spre care conduc cercetările ştiinţelor exacte. „Metaforele textualităţii", la origine termeni instituiţi de limbajul filosofiei fizicii, indică (împotriva teoriilor

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

textualiste) nu „autoreferențialitatea" textului științific, ci orientarea generală spre această ontologie, atestată și de transcenderea — în sensul unei pure dinamici — a categoriilor de timp, spațiu și substanță în dinamica cuantică, unde cele trei categorii menționate sînt înlocuite prin conceptul de *procès*[7]. „Realitatea științifică" dezindividualizată, dereificată și dinamizată interior, proclamînd „primatul unei pure dinamologii asupra ontologiei" (sau instituirea unei „ontologii a complementarului"), refuză să pună, așa cum făcea „realismul naiv", „obiectul înaintea fenomenelor sale" sau „subiectul înaintea predicatelor" și reclamă modificarea conceptelor noastre fundamentale, „dialectizarea" lor[8]. Dar, fapt extrem de important, „dialectizarea" în discuție e concepută (atît de Bachelard, cît și de Lupasco sau, mai tîrziu, de către Derrida, care va numi această dinamizare a conceptelor „deconstrucție") în manieră *nonhegeliană*, adică sub forma unui pluralism în care contrariile coexistă complementar, fără a mai ajunge la momentul „rezolvării" logice prin sinteză[9]. Noul raționalism e definit și „educat" printr-o *pedagogie a ambiguității (Le nouvel esprit scientifique)*. El va reclama o logică nonaristotelică — și o asemenea logică va propune, printre alții, renunțînd la principiul terțiului exclus, Stephane Lupasco în formula „logicii dinamice a contradictoriului" (programatic opusă dialecticii hegeliene). Noul raționalism va reclama, de asemenea, o redefinire a conceptelor filosofice — și o asemenea redefinire va întreprinde deconstructivismul lui Derrida, polemizînd cu „discursul european" postplatonician și privilegiind gîndirea presocratică sau orientală, ambele nelimitate de logica restrictivă a noncontradicției. Deconstruind logocentrismul platonician și privilegiind termenii „reprimați" de discursul filosofic european („textul" reprimat de „carte", „forța" reprimată de „formă", „jocul" reprimat de „structură", „policentrismul mitic" reprimat de „liniaritate" etc), Derrida dinamizează conceptele, operînd constant cu perechi de termeni antinomici și practicînd astfel, ca și Bachelard, o „pedagogie a ambiguității" sau, mai degrabă, a reambiguizării termenilor[10]. Această *reechilibrare a contrariilor*, această transformare a antinomiei ireconciliabile

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

în principiu de structurare a universului reaminteşte principiul complementarităţii conceptelor, formulat de Niels Bohr: „În fizica atomică trebuie folosite diferite tipuri de descriere care se exclud reciproc, astfel încît numai prin jocul diferitelor imagini se obţine în cele din urmă o descriere corespunzătoare a proceselor."[11] Fizica cuantică a impus, cu Heisenberg, uzul conceptelor contradictorii („Se folosesc alternativ, pentru descrierea celor mai mici părţi ale materiei, diferite imagini intuitive mutual contradictorii") pentru întemeierea unei ontologii a stărilor (contradictorii) coexistente ce transced posibilităţile gîndirii noastre modelate de logica a noncontradicţiei[12]. Dar dacă această nouă ontologie a complementarului ridică mari probleme gîndirii europene modelate în spiritul logicii aristotelice, ea apare pe dos în inteligibilă din perspectiva unui alt tip de gîndire: gîndirea mitică orientală sau cea presocratică[13] — fapt recunoscut de Niels Bohr căci, în momentul cînd e înnobilat, marele fizician danez îşi alege ca însemn heraldic simbolul chinezesc t'ai-chi al principiilor antinomice arhetipale *yin* şi *yang* şi inscripţia „Contraria sînt complementa".

Alături de modificarea raportului entitate-relaţie — care conduce, am văzut, spre o „ontologie a complementarului", înrudită în unele puncte cu perspectiva gîndirii mitice —, noul concept de ştiinţă modernă se bazează pe un raport modificat între observator şi obiectul observat. Ştiinţa posteinsteiniană anulează opoziţia dintre *observator* (extern) vs. *obiect observat* din fizica clasică[14]. În fizica atomică „nu mai putem vorbi de comportarea particulelor independent de procesul de observaţie", „astfel încît împărţirea uzuală a lumii în subiect şi obiect nu mai corespunde"[15]. Fizica cuantică presupune un observator al cărui dialog cu natura este „purtat din interiorul naturii"[16], „căreia îi aparţinem şi noi, participînd la construcţia ei"[16]. De aici noţiunea de *„observator participator"* aflat în relaţie de reciprocă implicare cu universul[17], de aici şi viziunea lui Niels Bohr asupra poziţiei observatorului în univers: „În teatrul lumii, noi nu sîntem numai spectatori, ci şi actori"[18]. Această *anulare a subiectului transcendental*, a subiectului ce contemplă din afară o lume-obiect se încetăţeneşte şi

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

în filosofie (de la coincidența actor-spectator în definiția nietzscheană a misterelor, la deconstruirea conceptului de „subiect" în filosofia lui Derrida) și, consecutiv, în gîndirea estetică a veacului, care proclamă „dispariția autorului" înghițit în jocul auto-producerii textului.

3. „Dispariția autorului" (al cărui statut demiurgic fusese celebrat din Renaștere pînă în romantism, a cărui poziție privilegiată de „experimentator" o recunoaște chiar naturalismul) marchează punctul extrem al crizei categoriei individualului. Mallarméana „dispariție locutorie a poetului" deschide această nouă vîrstă a culturii europene, pe care am numit-o, generic, *modernism*, și pe care Thomas Mann o definea (în romane — v. *Doctor Faustus* — și eseuri — v. *Goethe ca reprezentant al epocii burgheze*) drept momentul cînd „cultura burgheză" (înțelegînd prin aceasta modelul cultural instituit în Renaștere) își trăiește agonia.

Dacă vom accepta să definim „modernismul" ca expresie a crizei umanismului de sorginte renascentistă — deci ca asumare culturală a crizei „subiectului transcendental" și, în genere, a categoriei individualului —, un gînditor ca Bachelard, care ne-a servit drept ghid în definirea noului spirit științific, ne va apărea el însuși, ca exponent al „crizei" moderniste. Bachelard încearcă să salveze privilegiile retrase ființei umane de noua gîndire științifică, opunînd spiritului științific virtuțile consolatoare, compensatorii ale imaginarului. Întreaga sa operă se bazează pe premisa opoziției nete — structurale și funcționale — între meditația (științifică), cercetată în lucrările de filosofia științei, și reveria (poetică), explorată în faimoasele sale studii de psihanaliză (mai apoi, de fenomenologie) a imaginației materiale. Opoziția *rațiune* vs. *imaginație* e subsumată de Bachelard, într-o terminologie pe care o împrumută antropologiei germane, opoziției între „spirit" (Geist) și „suflet" (Seele). Dominanta spiritului e mobilitatea, pe care se întemeiază gîndirea științifică; rezervor de arhetipuri, sufletul este „dimpotrivă, conservator, iar obiectele sufletului sînt imuabile"[19]. Ca urmare, ceea ce este „adevăr psihologic durabil" (spre pildă, doctrina celor patru

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

elemente) se dovedeşte a fi, în acelaşi timp, „o eroare dezastruoasă în plan ştiinţific". Fiinţa umană îi apare lui Bachelard ca tărîmul pe care se desfăşoară lupta noilor idei cu vechile imagini, lupta „spiritului" cu „sufletul". „Omul diurn" care acceptă un singur fel de reverie — „reveria spiritului ştiinţific" —, „esenţialmente matematizată" şi înzestrată cu virtuţile anagogice ale unui panpitagorism, se opune „omului nocturn", într-o luptă, de fapt, unilaterală; pentru că, deşi „omul diurn" se poate naşte numai prin emanciparea spiritului de puterile conservatoare ale subconştientului, „progresele spiritului" nu influenţează, în schimb, cu nimic, structura şi funcţiile sufletului. Spiritul şi sufletul mediază, pentru Bachelard, două tipuri diferite de integrare a fiinţei umane în lume: existenţa spiritului (realizată poetic în Cetatea Ştiinţifică, în care domină nonpsihologismul) e una raţională, activă, transformatoare, condiţionată de depăşirea imobilismului subconştientului; existenţa sufletului (avînd ca expresie desăvîrşită poezia) e una contemplativă, conservatoare. Nonantropocentrismul, definitoriu pentru gîndirea ştiinţifică actuală, nu poate caracteriza spiritul decît în măsura în care el s-a eliberat de dominaţia sufletului. Destinul „omului nocturn" nu trebuie, totuşi, să ne îngrijoreze; el va însoţi întotdeauna, compensativ şi consolator, austera „reverie anagogică" a spiritului, integrîndu-se „cuibului nostru cosmic" construit de gîndirea umană. Admirabila *La Poétique de l'espace* construieşte, în polemică faţişă cu existenţialismul, imaginea fiinţei umane ca fericit integrată lumii prin reverie poetică[20]. Şi, totuşi, opera lui Bachelard rămîne, ca şi existenţialismul cu care polemizează, expresia „crizei" moderniste, pentru că promisa fericită reintegrare cosmică a individului se bazează de fapt pe premisa destructurării sale, pe divorţul definitiv dintre „spirit" şi „suflet". „Omul nocturn" al lui Bachelard perpetuează prin reverie, în pofida adevărurilor severe ale Cetăţii Ştiinţifice, fericita stare de inconştienţă din copilăria umanităţii; prin nimic ameninţată de „noua psihologie matematică", poezia rămîne un atavism, fie el şi consolator. Încercarea lui Bachelard de a salva — în noul context al unei gîndiri nonantropocentrice — vechile valori umaniste prin

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

despicarea brutală a ființei umane în două zone psihice ireconciliabile este aşadar, ea însăşi, expresia crizei „subiectului transcendental".

Şi totuşi, începînd cu anii '30, cultura europeană înregistrează o serie de încercări interesante de a reface unitatea pierdută a subiectului şi de a reda individualului demnitatea categorială. În lipsă de alt termen, voi numi *postmodernism* modelul cultural care aspiră spre o nouă sinteză, integrînd şi depăşind criza modernismului, într-o încercare de reabilitare (pe baze dinamice însă) a categoriei individualului. Transferat din arhitectură în studiile literare, fără a i se fi clarificat însă sfera de semnificații, termenul de „postmodernism" prezintă toate dezavantajele (dar şi toate avantajele) unei atare indecizii conceptuale. Încercările de a subsuma unei unice direcții — postmoderniste — tendințele culturale divergente din a doua jumătate a veacului nostru („Arta pop şi tăcerea, cultura de masă şi deconstructivismul, Superman şi Godot"[21]) au dus la rezultate contradictorii şi discutabile. Soluția unuia dintre primii — şi cei mai interesanți — teoreticieni ai postmodernismului literar, Ihab Hassan, este tocmai definirea „curentului" în discuție ca punct de interferență a unor direcții contradictorii. Revenind recent asupra problemei pe care o dezbătuse în lucrarea sa esențială, *Sfişierea lui Orfeu. Spre o literatură postmodernă*, Ihab Hassan repune în discuție postmodernismul din perspectiva „pluralismului" culturii contemporane[22] şi descoperă, în chiar dominanta ironică a postmodernismului, punctul în care „începem să ne îndreptăm dinspre tendințele deconstructive înspre tendințele — coexistente — reconstructive ale postmodernismului". Criticul american recunoaşte însă faptul că nici pluralismul nu poate diferenția postmodernismul de modernism — şi caută în cele din urmă un criteriu de diferențiere în coexistența „pluralismului critic" cu tendința spre un „pluralism critic limitat", văzut el însuşi ca „o reacție împotriva relativismului radical (...) al condiției postmoderne". După cum se poate vedea, postmodernismul este încă, la ora actuală, un termen care se află în căutarea propriei sale sfere conceptuale. Ceea ce prezintă, după cum spuneam, şi unele avantaje;

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

printre altele, avantajul de a ne lăsa libertatea definirii lui în termeni corelați celor pe care i-am folosit în definirea modernismului. Cu o precizare importantă: nu consider postmodernismul ca o etapă ce urmează unei etape modeniste încheiate, ci ca un model cultural sintetic, apărut — ca răspuns la modelul cultural modernist — încă din perioada interbelică și desfășurîndu-se, pînă în clipa de față, paralel modelului modernist, încă activ. Propunînd ipoteza unei parțiale coincidențe temporale a celor două direcții, rămîn totuși în limitele unei libertăți moderate în utilizarea termenului, dacă avem în vedere, spre pildă, deplina libertate cu care îl tratează unul dintre teoreticienii săi cei mai avizați, Jean-Francois Lyotard, pentru care „o operă poate deveni modernă doar dacă e, mai întîi, postmodernă. Astfel înțeles, postmodernismul nu e modernismul care sfîrșește, ci modernismul în stare născîndă — și această stare e constantă"[23].

Propun, așadar, drept criteriu de diferențiere a celor două modele culturale de-structurarea, respectiv, re-structurarea — categoriei individualului, cu precizarea că această restructurare presupune, evident, nu ignorarea, ci conștiința crizei moderniste a subiectului și încercarea soluționării ei; ceea ce va conduce la o redefinire a subiectului și la o *nouă accepție a individualului*, conceput nu ca entitate izolată, ci *ca sistem dinamic*, nod structural de relații, prin care textura întregului există. Voi cita, în acest sens, două simptomatice exemple contemporane, extrase din domenii extraliterare. În ale sale recente *Scrisori despre logica lui Hermes*, Constantin Noica încearcă o reabilitare a individualului pe un teren care e, prin tradiție, nonindividual; acela al logicii, devenită însă, în cazul de față, o logică subtil ontologizată, în care locul de unitate minimă a conceptului e luat de „holomer", adică de individualul privilegiat, *în* și *prin* care generalul „este" (ceea ce înseamnă „există" „trece în ființă"). „Holomerii" lui C. Noica întîlnesc — în spațiul gîndirii postmoderne — „holonii" studiați în biologie de Arthur Koestler. „Întreguri dinamice", opuse viziunii atomiste, „holonii" permit studierea organismelor și a nivelelor lor de structurare dinamică, izolînd „sub-

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ansamble" care „îşi primesc sensul numai de la locul pe care îl ocupă într-o ierarhie completă"[24]. Într-o viziune dinamic-ierarhică a vieţii, omul este, el însuşi, *întreg* structurat ierarhic şi *parte* a unei structuri ierarhice care îl include. Pornind de la holonii lui Koestler, Jeffery S. Stamps întemeiază „holonomia" — disciplină ce studiază sistemele umane[25]. Dinamizat, redefinit în termeni relaţionali, individualul — devenit holomer sau holon — caută să-şi definească locul în „ţesătura" sau „textura" lumii. Începutul acestui proces e de căutat însă în perioada interbelică. O superbă expresie a tendinţei reconstructive în discuţie o reprezintă spre pildă sistemul filosofic al lui Lucian Blaga, diametral opus viziunii bachelardiene a sciziunii fiinţei umane şi apt să subsumeze „eonului dogmatic" atît construcţia culturală, cît şi gîndirea ştiinţifică posteinsteiniană. Văzînd în destinul de creator de cultură al omului o „mutaţie ontologică", Blaga încearcă o *reunificare* a pluralismului modernist. „Ideea noastră despre mutaţiile ontologice e destinată să ierarhizeze şi să corecteze metafizic 'pluralismul fenomenologic' şi să netezească din nou calea spre o viziune totală, unitară"[26].

Subconştientul *cosmotic* din filosofia lui Blaga, structurile arhetipale pe care Mircea Eliade le descifrează în gîndirea mitică şi în mecanismele romanului contemporan, neopitagorismul din opera lui Matila Ghyka, holomerii lui Constantin Noica — iată doar cîteva dintre soluţiile pe care gîndirea românească le aduce în efortul (i-am spus: postmodernist) de re-sintetizare a individualului pulverizat de criza modernistă. Noua accepţie a individualului nu mai poate coincide însă cu aceea, tradiţională, a subiectului izolat. După cum spuneam, redefinirea individualului se face în termeni relaţionali; individualul nu mai e o entitate independentă, ci un nod în ţesătura de relaţii, un nod adesea instabil, totuşi extrem de important, pentru că numai prin el întregul primeşte existenţă şi sens. Poate că e preferabil să adoptăm pentru această nouă accepţie — relaţionară, postmodernă — a individualului termenul de *holomer* propus de C. Noica, marcînd astfel diferenţa faţă de sensul atomistic, tradiţional, al categoriei în discuţie.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În acest proces de destructurări şi restructurări dinamice ale categoriei individualului, poetica lui Ion Barbu ocupă un loc privilegiat, pentru că, pe de o parte, ea reprezintă cea mai radicală asumare a transindividualului modernist din literatura română, dar, pe de altă parte, ea tratează transindividualul nu ca expresie a crizei individualului, ci ca element constructiv, definitoriu pentru structura raţională a universului, pe care o întemeiază în termenii unui „nou umanism, matematic". Vom vedea, Barbu transcende individualul din perspectiva Fiinţei, care nu-l neagă, ci îl integrează, întemeindu-se pe el ca pe un „holomer"; de aceea, opera sa nu e (aşa cum nu e nici opera lui Brâncuşi, cu care prezintă numeroase înrudiri) expresia sentimentului crizei unei culturi şi începutul unui nou ciclu cultural. Pe baza unor premise înrudite cu modernismul de tip mallarméan, poetica lui Barbu ajunge la construirea unui univers iniţiatic, „mîntuitor". Articulaţiile programatice ale acestei construcţii le voi urmări în cele ce urmează. Şi cum, dintre toţi artiştii români cu care e contemporan, Barbu prezintă frapante înrudiri cu unul singur, străin însă sferei poeziei — Constantin Brâncuşi —, voi semnala, utilizînd aforismele acestuia din urmă, puncte de coincidenţă pe care se întemeiază, în ambele cazuri, o poetică a nonfigurativului, precum şi o nouă atitudine culturală, bazată pe depăşirea modernismului printr-o infuzie de arhaicitate, adică printr-o reîntoarcere spre un univers originar; căci propoziţiile teoretice ale celor doi mari artişti se constituie într-o meditaţie esenţială asupra căilor artei moderne într-un moment crucial, de criză şi renaştere, dar mai ales ca o meditaţie asupra modalităţilor de a reda Artei sensul ei primordial, mîntuitor[27].

4. Recapitulîndu-şi în 1940, în *Notă asupra lucrărilor ştiinţifice*, evoluţia concepţiei matematice, Dan Barbilian o vede alcătuită din două etape. Prima (1927—1932), improprie structurii sale, e marcată de influenţa lui G. Ţiţeica şi a „idealului său matematic care, ignorînd preocupările structurale — marea întreprindere de comparare şi asimilare a sistemelor, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, iniţiată de Sophus Lie

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

şi Klein, triumfînd însă cu Hilbert — merge către individual, către 'proprietatea remarcabilă' şi corespunde unui stadiu mai mult descriptiv al matematicilor". Abia în 1933, o dată cu eliberarea de această influenţă (şi consecutiv „lichidării din 1930 a trecutului meu literar"), se petrece, afirmă Dan Barbilian, o „regăsire de mine însumi". Această descoperire de sine, datorată „cufundării în operele lui Gauss, Riemann şi Klein" însemnează abandonarea interesului pentru individual, pentru „proprietatea remarcabilă", şi orientarea spre programul de la Erlangen, spre „fundarea axiomatică sau grupal-teoretică", prin care „cercetarea matematică majoră primeşte o organizare şi orientare învecinată cu aceea a funcţiunii poetice, care, apropiind prin metafore elemente disjuncte, desfăşură structura identică a universului sensibil". Prin axiomatică, matematicile „slujesc scopul ridicat de a instrui de unitatea universului moral al conceptelor. În acest chip ele încetează de a mai fi o laborioasă barbarie ci, participînd la desăvîrşirea figurii armonioase a lumii, devin umanismul cel nou"[28].

Din perspectiva acestei luminoase mărturii, preocupările literare ale lui Ion Barbu apar ca un corectiv adus unei concepţii matematice „locale", lipsită de dimensiunea „poeticităţii", adică a construcţiei integratoare. În clipa cînd Dan Barbilian îşi realizează „adevărata natură", adîncind poeticitatea superioară a matematicii, atracţia pentru exerciţiul literar îşi pierde raţiunea de a fi, e aşadar „lichidată"; limbajul matematic ia locul limbajului (prin comparaţie, „local", „individual") al poeziei, a cărui purificare extremă Ion Barbu a întreprins-o, totuşi. „Limbajul universal", limbajul de formule matematice spre care tindea Eminescu în momentele de supremă tensiune a spiritului premergătoare nebuliei (nesatisfăcut de limitele limbajului poetic esenţializat la care ajunsese), limbajul eliberator pe care el îl căuta în himera „ecuaţiei universale", îi e hărăzit lui Barbu ca un liman salvator — „celălalt univers de curăţii şi semne", în care Dan Barbilian se „eschivează" mîntuit „la timp" de demonia distrugătoare a poeziei[29].

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dar chiar în cuprinsul activității sale poetice, Barbu parcurge un traseu asemănător celui schițat de el însuși cu privire la evoluția concepției sale matematice. Un articol timpuriu, din 1921, *Rînduri despre poezia engleză*, mărturisește în favoarea valorilor individuale, împotriva cărora se va constitui întreaga sa poetică ulterioară. „Lirismului pur" al poeziei engleze îi opune — deocamdată — polemic, „un fel mai omenesc" de a înțelege poezia: „Poezia înțeleasă ca o mare senzualitate", „echivalentul vorbit al unui Rubens"; „o asemenea poezie e nouă veşnic şi multiplă ca feţele felurite ale creației. Personalitatea fiecăruia o colorează deosebit după eterogeneitatea senzației şi modului propriu de a-i reacționa temperamental"[30]. Acest echivalent al „proprietății remarcabile" din concepția lui Țițeica e însă o prezență izolată în poetica lui Barbu, caracteristică (asemeni unor romanțe — *Peisagiu retrospectiv* — sau poezii alegorice — *Arca, Fulgii* —) unei faze timpurii, în care poetul „nu se regăsise pe sine însuşi". Şase ani mai tîrziu, în interviul acordat lui Felix Aderca, lirismul englez, exemplar prin „puritate aeriană", devine expresie desăvîrşită pentru „instinctul Cîntului", iar ciclul *Uvedenrode* încetățenește la noi, în slujba acestui instinct al Cîntului, experiențe caracteristice prozodiei engleze. Putem aşadar neglija afirmațiile accidentale din *Rînduri despre poezia engleză*, reconstituind la antipodul lor, din restul mărturiilor şi articolelor lui Barbu, liniile de forță ale unei poetici a transindividualului şi configurativului.

5. Similar construcției geometrice, poezia e, pentru Barbu, „o unitate simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență". Aşa cum Einstein „îl concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte", poezia va face „concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile" (I. Valerian: *De vorbă cu Dl. Ion Barbu*). Ea propune aşadar (ca şi geometria) un *model al lumii*, liber de

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

constrîngerile oricărei „fizici". Opoziția *geometrie* vs. *fizică* însemnează pentru Barbu opoziția dintre construcția intelectuală şi constrîngerile datului empiric; în viziunea sa Einstein e geometru, nu fizician, „căci relativitatea e mai degrabă un capitol de geometrie superioară decît de fizică experimentală" *(Rimbaud)*. Acestei opoziții îi corespunde, în ordine literară, raportul dintre poezia înțeleasă ca *model* al lumii („act clar de narcisism", reflectînd însă nu chipul nostru fizic, întîmplător, ci figura spiritului nostru" — *Poetica domnului Arghezi*) şi poezia mimetică.

„Lirismul absolut" postulat de Barbu se opune nu doar poeticii mimetice, ci şi poeticii expresive romantice şi postromantice, adică poeziei „de spoveda[illegible] şi atmosferă", care e „poezia sinceră", „banalul reabilitat, turcit cu sensibilitatea" *(Poezia leneşe)*. „Măsura de aur a lirei" abandonează „concurența, încă darwiniană, a formelor individuale" (F. Aderca: *De vorbă cu Ion Barbu*) şi „genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate* poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei" (*Poetica domnului Arghezi*). Această opoziție programatică împotriva unei poetici expresive este şi una dintre constantele concepției lui Constantin Brâncuşi, pentru care „arta trebuie să fie eliberată de sentimentalitate"[31]. Cei doi artişti sînt categoric ostili unei arte marcate de preocuparea pentru psihologie. Individualului (psihologic) sau tipicului (social sau de caracter) îi opun arhetipalul, căutat într-o viziune mitic-inițiatică asupra realității. Pentru Brâncuşi, coloanele de la Templul Sărutului sînt „porți prin care să se poată trece dincolo"; Masa Tăcerii e o altă Cina cea de taină; Sărutul („compus în forma literei M — Moartea") celebrează nu formele exterioare ci „adevărul esențial", „marele eveniment al naşterii acelor ființe (...), bucuriile şi tragediile lor (...), măreția vieții şi a morții". Cuminția pămîntului reprezintă „ceea ce este mult mai adînc femeia — dincolo de psihologia dumneavoastră!". Decadența Greciei începe, crede Brâncuşi, în momentul cînd arta trece de la mitic la psihologic şi se lasă impregnată de sentiment, adică „din momentul în care s-a

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

încercat să se exprime în sculptură suferința umană — în opere ca Laokoon și fiii". Arta se cere eliberată — afirmă și Ion Barbu — de obsesia „naturii biologice, sociale ori simbolu umane a eroului de roman obișnuit". Ca-n *Craii de Curtea-Veche* a lui Mateiu Caragiale, literatura va opera nu cu caractere, ci cu „naturi planetare", descoperind în individul umani *„axe universale"* și devenind astfel o meditație „asupra ticluirii și aventurii Ființei" (*Răsăritul Crailor*), a Ființei care depășește nu doar limitele individului, ci și obsesiile antropocentrice. Eroul universului barbian nu e individul, nici măcar omul, ci Ființa, — ceea ce ne conduce spre ideal artistic nonantropomorf formulat în *Veghea lui Roderick Usher:* „Ființa îndelung provocată a Poeziei (...) se dezvăța liberă de figura umană ca o sperată poartă". Viziunea e consonantă cu convingerea lui Brâncuși că „antropomorfismul l-a făcut pe om să încerce să producă și să exprime supranaturalul prin sine însuși, și astfel omul a neglijat viața materiei". Oul, Pasărea, Cocoșul, Pinguinii, Broasca țestoasă (sau Țestoasa zburătoare), Peștele — sînt, în opera lui Brâncuși, portrete ale Ființei, așa cum portrete ale Ființei sînt oul, melcul, ciuperca, centaurul sau cîinele din poezia lui Barbu.

Nonmimetică — adică nonfigurativă ca manieră („o poezie cu subiect mi-ar frînge ambițiunea", îi mărturisea Ion Barbu lui Felix Aderca), antipsihologică prin „subiect", noua artă, structural opusă poeticii expresive, „accentuează asupra caracterului transindividual al eului creator. Întîlnind mai degrabă o propoziție teoretică formulată de Nietzsche în *Nașterea tragediei* („Eul liricului răsună din abisul existenței; subiectivitatea sa, în sensul esteticienilor moderni, este o iluzie") decît teza mallarméană care conducea, în *Crise de vers*, la ideea autoreferențialității textului („opera pură implică dispariția locutorie a poetului, care cedează inițiativa cuvintelor"). Ion Barbu (pentru care „opera de artă e (...) rezultatul unui lung și neîntrerupt proces de integrare (...) chemat să corecteze ceea ce viața cuprinde în ea de diferențiator schematic") consideră că „activitatea creatoare numai într-o slabă măsură e expresiunea propriului nostru fond emoțional" și de aceea marile realizări iau întotdeauna înfățișarea unor

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

protestări nelămurite împotriva propriei *personalități curente* a creatorului"[32]. De aici, elogiul lui Anton Pann văzut (în interviul cu P.B. Marian) ca „geniu impersonal și fermecător al înțelepciunii tîrgovețe".

Ca și Barbu, Brâncuși — filosofic — recules asupra propriei condiții — vede în artist unealta Ideii, o unealtă voluntar sacrificată, cu adînca bucurie a eliberării de sine. Modularea mîntuitoare a „personalității curente" e, pentru Brâncuși, subiectul unei perpetue meditații, de o austeră și măiestătoare frumusețe. O meditație care pleacă de la postulatul transcenderii sinelui („cine nu iese din Eu n-atinge Absolutul și nu descifrează nici viața") și aspiră spre dezvăluirea identității de structură a existenței înseși prin existența artistului („Cînd creezi, trebuie să te confunzi cu Universul și cu elementele"). Aforismele brâncușiene sună adesea ca un codex cuprinzînd sacrele porunci ale eliberării de sine: „Prin artă te vei detașa de tine însuți. Iar *măsura* și *numărul de aur* te vor apropia de absolut"; pentru a crea, „trebuie să gonești pe imbecilul din tine. Egocentrismul sufocant îi dezarmează pe unii oameni și îi scoate din viața lor luminoasă"; „De cîte ori m-am apropiat de vreo operă, eu aveam sentimentul că un absolut se exprimă prin mine — și atunci nu mai contam ca individ și nu mai aveam nici un fel de importanță"; „M-am sacrificat întotdeauna pe mine însumi. Mi-am lăsat dalta și ciocanul și am șlefuit materia cu propriile-mi mîini". Polisarea — procedeu tehnic predilect pentru Brâncuși — devine mîngîiere a materiei, „șlefuită" de mîinile artistului, în căutarea „esenței cosmice" din adîncuri și a formei-cheie pe care s-o facă vizibilă. Act de sacrificiu și de iubire, creația e act de extatică renunțare la sine, „colaborare" între artist și materie, refăcînd condiția anonim-creatoare a naturii („fără pată și fără urmă de autor"). Jertfa artistului nu comportă nici o notă tragică, ea e resimțită ca eliberatoare și se săvîrșește în reculeasă bucurie. Această *bucurie* (asupra căreia voi reveni, pentru că ea definește creația în viziunea celor doi mari artiști români) e tot ce poate fi mai îndepărtat de sentimentul torturantei sterilități a creației lui Mallarmé. De altfel, transcenderea „personalității curente" a autorului (Barbu) sau jertfa creatorului (Brâncuși) are cu totul alt sens decît „dispariția locutorie a poetului"

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(Mallarmé). În spațiul creat prin absența auctorială (Mallarmé), prin sacrificiu de sine (Barbu-Brâncuși) se instituie, la modul modernist, în primul caz, textul autoreferențial, dincolo de care nu mai e decît Vidul, *Neantul*, dar se relevă, în linia unei soluții postmoderniste, în cel de al doilea caz, un univers de esențe, ascunsa lume în Ideea, pe care valoarea inițiatică a operei ne-o va dezvălui.

Transcenderea categoriei individualului se face simțită și în definiția barbiană a limbajului poetic. În celebrul articol *Poetica domnului Arghezi*, care interesează nu prin justiția lui pamfletară, ci prin valoarea sa implicită de *ars poetica*, Arghezi îi apare lui Barbu ca un „poet respins de Idee", un spirit fascinat de „chipul indiferent al lucrurilor" (și nu de „absolutul lor"), adică de înfățișările tranzitorii, pluriforme, divers-pitorești ale unui univers material; în „lexicul prodigios" arghezian se rostește, nemîntuită prin descoperirea unificatoare, a Ideii, „tristețea materiei". Pitorescul însemnează infinită multiplicitate, disjuncție a formelor ce scapă tensiunii unificatoare a spiritului. Pitorescul înseamnă monstruoasă proliferare a unei materii dense, opacizînd (și tocmai aceasta e „tristețea" ei) sensul. O precizare se impune însă: în sine, ca *material*, pitorescul nu e, pentru Ion Barbu, străin poeziei. Ciclul baladesc al Isarlîkului l-a construit cu un asemenea material, iar din poezia lui Arghezi a ajuns să guste tocmai „minunatul glas nediferențiat și vrăjitoresc din *Flori de mucigai*"; în ambele cazuri însă, fie că e vorba de cetatea solară a Isarlîkului, fie că e vorba de bolgiile infernale din *Flori de mucigai*, materialul pitoresc e supus „construcției", care-i răpește independența polimorfă și calitatea de reflex al unor forme individuale ale materiei, transformînd-l în „grupul cristalografic" al versului, oglindă a spiritului nostru („lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru"). Pitorescul ar putea fi, așadar, pentru Barbu, acceptat ca o calitate a *materiei* poetice, nu însă ca o calitate a *poeziei;* căci poezia se naște tocmai prin învingerea, prin dezindividualizarea materiei, pe care o purifică prin „construcție". Și dacă poezia este, prin excelență, construcție unificatoare a spiritului, ar fi un nonsens să vorbim despre pitoresc ca despre o categorie a poeticului.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„*Extazul pitagorician*" prin care poezia transcende, într-un efort de integrare, categoriile individualului (manifestare a psihologiei individuale şi, în ultimă instanţă, „personalitatea curentă" a autorului) ar reprezenta atitudinea lirică fundamentală, „principiul poeziei ca o spiritualitate a vederii". Cum însă „extazul pitagorician trebuie manifestat" şi „cerul cristalelor transpus", marea problemă a unei poezii ce nu se vrea „respinsă de Idee" este aceea de a realiza „imanentul"; atîta vreme cît imanentul nu e „realizat", poezia se caută încă pe sine, ca-n primul volum al lui Blaga: „Neîncorporate, cu albul de atunci — imposibil de susţinut — al unor statui-idei, cerul în care se petreceau *Poemele luminii* rămînea ignorat; predicat numai, didactic, prin cîteva imagini, foarte meditate" (*Legenda şi somnul în poezia lui Blaga*). Or, manifestarea extazului pitagorician se realizează în primul rînd prin *construcţie*. Opusă *retoricii*, construcţia „înseamnă organizare deliberată" şi e sinonimă cu principiul creaţiei în spirit, antonimică perpetuării biologice, căci „formele vii nu se ivesc numai, ridicul, pe cale de procreare sexuală (...) Aceasta e perpetuarea; cealaltă e creaţiunea" (*Pro domo*). Ca punct originar al creaţiunii spirituale, construcţia este echivalată de Barbu cu „schema" sau „geometria calitativă" a poeziilor şi, în calitate de schemă structurantă, ea poate fi judecată independent de nivelul lexical al textului: „Lăsaţi lexicul prestigios. Transpuneţi aceleaşi raporturi verbale pe un plan indiferent. Veţi vedea poezii argheziene reduse la un tip de artă inferioară, sau la un tip cunoscut de poezie: Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu; atît de nul este efortul de construcţie în Arghezi" (*Poetica domnului Arghezi*). A judeca „geometria calitativă" a unei poezii făcînd abstracţie de materialul lexical prin care această geometrie se manifestă e o încercare de a dezvălui principiul originar al creaţiei, descifrîndu-i tiparul imanent, descoperind aşadar ceea ce aş numi (ieşind de astă dată din sfera terminologiei lui Barbu) „modelul grafic de profunzime" al operei[33]. Interesează mai puţin acum dacă o

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

asemenea reducție poate servi criterii valorice în judecarea poeziei argheziene, care-şi are propriul model grafic, menit nu să estompeze, ci, dimpotrivă, să pună în evidență (prin inversiuni, dizlocări sintactice etc.) tocmai materialitatea densă a limbajului într-o structură ce „dramatizează" raportul construcție-material lingvistic, conex tensiunii spiritului prizonier în materie. Interesează în schimb faptul că, pentru poetica lui Barbu, această reducție nu e numai posibilă, ci şi necesară, iar elementul lexical e resimțit ca secundar. Dacă — în termeni mallarméeni[34] — „părțile simple ale unei poezii nu sînt cuvintele, ci versurile", atunci „individualitatea, noțională a cuvîntului" (*Poetica domnului Arghezi*) nu reprezintă unitatea elementară, constitutivă a poeziei. „Lirismul absolut" este transindividual nu doar prin eliberarea de personalitatea curentă a creatorului sau prin „efortul de integrare chemat să corecteze ceea ce viața cuprinde în ea de diferențiator schematic", ci şi prin voința de a depăşi semantismul individual, diferențiator, al unităților noționale care sînt cuvintele. De aici, acuza formulată împotriva *Cuvintelor potrivite:* „Dl. Arghezi e un neinstruit meşteşugar al versului. *Individualitatea, noțională, a cuvîntului nu e topită în aceea, fonetică, a versului"* (s. mea). Versul — „acea curățire de grup cristalografic a ceea ce este: ardere imobilă şi neprihănit îngheț" (*Paul B. Marian: De vorbă cu Ion Barbu*) — devine unitatea unei alte vorbiri, revelatorii, auguste, şi locul de sacrificiu — ardere imobilă şi neprihănit îngheț — al individualității noționale a cuvîntului. În locul *noțiunii* (mască a intelectului disociativ, diferențiator schematic[35]) se va construi, pe baza unei „sonorități imanente" (amintită în interviul acordat lui Valerian), limbajul capabil să creeze dimensiunea lumii în Idee. Unificarea fonetică — strălucit exersată de Ion Barbu în ciclul *Undelenrode* — e suportul material, mediul de manifestare a unității spirituale create de poezie: „Pe lîngă unitatea spirituală, adaug şi una fonetică", îi mărturiseşte poetul lui I. Valerian. Rezultatul va fi deliberata construire a unei severe,

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

clasice „arhitectonici sonore", muzicalitate în idee şi nu în sentiment, *revelatorie* şi nu sugestivă, opusă de Ion Barbu „vlăguitelor simfonii simboliste" (*Jean Moréas*).

Poeticii sale transindividuale şi nonantropomorfe I. Barbu îi va da, într-o conferinţă despre *Rimbaud*, numele de „infrarealism". Este, acesta, un moment în dialectica poeticii barbiene asupra căruia se cere insistat — pentru că „infrarealismul" defineşte componenta iniţiatică prin care transindividualul nu mai infirmă (ca-n modernism) individualul, ci îl transcende integrîndu-l, dîndu-i adică funcţia de „holomer" pe care spuneam că postmodernismul i-o atribuie. Infrarealismul barbian marchează punctul despărţirii de Mallarmé, adică de propriile sale premise moderniste. Infrarealismul e, pentru Barbu, o metodă poetică similară metodelor ştiinţei; „impusă de însăşi natura obiectului căruia i se aplică, metoda infrarealismului indică drept „obiect" al artei *„increatul cosmic:* adică existenţele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile (...), punctele critice ale unei naturi completate prin adăugarea unor anumite existenţe ideale" *(Rimbaud)*. Dacă „realitatea" face obiectul fizicii şi al unei poezii (să-i zicem, mimetice) la care spiritul lui Barbu nu aderă, „infrarealitatea" pe care noua poezie o instituie aminteşte, prin ale ei „puncte critice" de „punctele singulare", definite în ştiinţă de Maxwell ca adaosuri imponderabile care modifică natura unui fenomen. „Punctele critice" ale infrarealismului lui Barbu (ca şi „punctele singulare" ale lui Maxwell) numesc *pragurile* de trecere între stări existenţiale diferite (increat-creaţiune; viaţă-moarte; moarte-resurecţie), sînt aşadar momentele dinamicii interioare în biografia fiinţei — momentele cînd individualul se destramă pentru ca existenţa eternă să se realizeze pe sine prin forma lui trecătoare, etern sacrificată. Lumea lui Barbu e, de aceea, un spaţiu al *metamorfozărilor*, în care înfăţişările tranzitorii ale Fiinţei îşi trăiesc, dureros sau extatic, trans-figurarea. Ele „se topesc" (*În ceaţă, Dionisiacă, Ultimul centaur, Selim*), „se îneacă" (*Încheiere, Copacul înecat, Înecatul*), „pîlpîie" celebrînd dansul morţii (*Păunul*), „se destramă" (*Cînd va veni declinul*), renasc (*Driada*), se nasc spre moarte (*După melci*) sau se „contopesc" într-un ritual nupţial

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

echivalat unui ritual funebru în emblema eleusinică a „nunții subterane". Dar sacrificiul individului întru realizarea de sine a Ființei formează scenariul ritualurilor inițiatice — și poezia lui Barbu aspiră, programatic, spre statutul inițiatic: ea vrea „o atitudine de vis și extaz", „instruind de lucrurile esențiale" *(Rimbaud)* și se reclamă (asemeni operei lui *Jean Moréas* în viziunea poetului român) de la un ermetism de tip inițiatic („acel copleșitor curent de gînduri și de emoții orfice care par acompaniamentul grav și subteran al unora dintre stanțe. Succesiunea anotimpurilor, sfîșierea lui Dionysos în peisaj, misterul germinației sînt resimțite la modul sacru: ca de către un adevărat inițiat, gîfîind pe drumul de la Cefis, care ajunge la Eleusis")[37]. Imaginînd lumea ca spațiu al metamorfozei, toată poezia lui Ion Barbu se construiește în jurul unui nucleu semantic stabil: „punctul de criză". Decît că, din simplu subiect poetic, metamorfoza ajunge, în *Joc secund*, și modalitate de construire a imaginii, adică principiu poetic. Acesta e procesul pe care îl va urmări întreg eseul de față. Demnă de interes mi se pare perspectiva barbiană, inițiatică, asupra metamorfozei, în raport cu viziunea metamorfotică a lui Brâncuși. Opus polemic tezei clasice a lui Lessing, Brâncuși vede în sculptură o artă a dinamicului, avînd obsesia *zborului* și a *elanului*, o creație vitală și exultantă ca apa („însă sculptura nu este altceva decît apă. Apa însăși!") sau focul („Mi-am lăsat sculptura să se joace cu cerul și cu oamenii, dovedind lumii că este cu putință o sculptură a focului") o creație ce aspiră să realizeze „menirea formei adevărate", care e aceea de „a ne sugera infinirea". De aceea, sculpturile înțelese ca portrete ale Ființei transgresează uneori granițele între regnuri și opera devine imaginea metamorfozei, a transgresiunii hotarelor încremenite ale formei. În felul în care îi explica Malvinei Hoffman metamorfozarea în lebădă nu a lui Zeus, ci a Ledei, Brâncuși apropia de fapt *stilizarea* artistică de viziunea mitică a unui univers în care formele trec unele în altele, căutîndu-și esența cosmică: „Nu mi-am putut imagina niciodată un bărbat preschimbîndu-se în lebădă, imposibil, — o femeie însă da, foarte ușor. Poți s-o recunoști în pasărea asta? (...) E îngenuncheată, se apleacă pe

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

spate. Poți s-o vezi acum? Adumbririle astea au fost pieptul, capul ei, — dar s-au transformat în aceste forme de pasăre. Rotindu-se, schimbîndu-se, ele se transformă veșnic într-o nouă viață, într-un nou ritm... îl simți?"[38] În această „fossă brâncușiană, „metamorfoza", temă predilectă a unei arte nonantropomorfe, devine corespondentul mitic (la nivel tematic) al stilizării, într-o viziune ce amintește îndeaproape „infrarealismul" barbian. Simbolul elanului spre recuperarea unității primordiale a universului este, pentru Brâncuși, Sărutul, temă centrală, recurentă a operei sale, pînă la forma extrem stilizată din Poarta Sărutului — poarta prin care „se trece dincolo", adică *pragul* dintre viață și moarte. Componenta mitică a operei brâncușiene și a infrarealismului prin care ermetismul barbian se revendică de la orfismul inițiatic poate măsura — după cum anticipam — distanța dintre postmodernismul creației lui Barbu (ca și Brâncuși) și premisele moderniste, mallarméene, ale poeticii transindividualului. Căci in-individualul celebrat de „arta pură" a lui Mallarmé conducea spre o singură revelație (specifică momentului de „criză" modernistă) — aceea a absenței, a vidului, a neantului, în spațiul căruia opera se instaurează pe sine ca unică realitate: „Baletul, adjuvant al paradisului oricărei spiritualități, pentru că, după acest preludiu ingenuu, *nimic* nu are loc, nimic decît perfecțiunea interpreților (...), nimic"; „Așa operează mimul, al cărui joc se limitează la o perpetuă aluzie, fără a sparge vreodată oglinda: el instalează, astfel, un mediu, pur, al ficțiunii"[39]. Pe deplin conștient de diferența poeticii sale față de modernismul lui Mallarmé, Barbu ține să se distanțeze, programatic, de ermetismul mallarméan. Într-o scrisoare comunicată de Y. Strat, el opune interpretării (improprii) a lui Dinu Pillat, interpretarea dată operei sale de Al. Paleologu. O face, însă, cu cîteva rezerve esențiale: „În realitate ciclul *Joc secund* este mai degrabă o operă mistică, așa cum foarte bine a observat Paleologu. Greșeala stă în încăpățînarea sa de a o încadra 'misticii abysale'... Nu; e mistica proprie geometrilor — acea stare de geometrie în care formele se caută, se întreabă și se culeg între dînsele pentru a construi din substanța spiritului însuși edificii perenice."

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Mistica geometrilor" e de fapt revelația esențelor cosmice, transindividuale, dezvăluite însă prin chiar actul de imolare — extatică — a individualului sacrificat; descoperirea acestei esențe e atributul ermetismului inițiatic („canonic"), opus ermetismului „filologic" al lui Mallarmé, din care Barbu refuză să-i fie derivată opera[40]. Și, de fapt, din momentul cînd autoreferențialitatea textului e înlocuită prin postularea valorii sale inițiatice, părăsim modelul cultural modernist și pășim în acela al reconstrucției postmoderniste; deși transindividuală, arta lui Barbu va redescoperi, din perspectiva întregului (adică a Ființei), valoarea individualului: el nu mai dispare lăsînd în loc vidul, neantul, ci e sacrificat pentru a accede la un univers al esențelor. Odată cu această replasare a individualului în contextul existenței universale, arta lui Barbu recuperează o componentă orfică, adică realizează, ca și arta lui Brâncuși, o sinteză de modernitate și arhaitate. În sfîrșit, ea va ajunge să se îndepărteze de modelul cultural modernist prin postularea unui nou tip de umanism, — alternativa „postmodernă" — pentru umanismul renascentist, a cărui carieră s-a încheiat.

Impregnată, așadar, de acel „copleșitor curent de gînduri și emoții orfice", revoluția artistică pe care o propun cei doi mari artiști români are sensul recuperării unei foarte vechi tradiții: o tradiție arhaică, înrudită cu înțelepciunea lui Milarepa[41] la Brâncuși, o tradiție elină la Barbu. „Eu nu sînt nici surrealist, nici baroc, nici cubist și nici altceva de felul acesta; eu, cu modul meu, vin din ceva care este foarte vechi", mărturisea Brâncuși. El vedea în realizarea de idol arhaic a *Cumințeniei pămîntului* momentul crucial din evoluția artei sale, o artă plecată în căutarea formelor primordiale ale existenței: „Cumințenia pămîntului a fost încercarea mea de a da de fundul oceanului cu degetul arătător, încercarea de a atinge vechimea, arhaicul". Gustul pentru arta primitivă nu e un fenomen de excepție în atmosfera avangardei artistice pariziene. În ciuda izolării și a rezervei sale față de curentul zilei, Brâncuși participă, ca un factor determinant, la formarea conștiinței de sine a sculpturii moderne prin sinteza de nou-

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

tate şi atemporalitate a operei sale. „Marea dispoziţie dialectică a sculpturii lui Brâncuşi" — crede Jack Burnham — „rezidă în fuziunea preciziei interioare, ca de maşină, cu adînca înrădăcinare a pămîntului"[42]. Recuperarea originarului este la Brâncuşi (consideră Mircea Eliade) „prezenţa — în — lume specifică omului arhaic", regăsirea „mentalităţii oamenilor preistorici" printr-un „descensus ad inferos" caracteristic şi gîndirii lui Freud, Jung, Racoviţă sau Levy-Bruhl[43]. Listei lui M. Eliade trebuie să i se adauge numele lui Ion Barbu, chiar dacă în cazul poetului-matematician arhaicul — şi recuperarea lui — are o înfăţişare întrucîtva diferită. Poetica lui Barbu se întemeiază pe visul unui „helenism aistoric"; recuperabil prin anamnesis platonician, el este „regăsirea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumuseţe". „Lirica nouă" (termen preferat de Barbu numirii de „modernism", considerată improprie) nu se opune tradiţionalismului în sine, ci numai *tradiţionalismului timid.* A înnoda cu Asachi, Alecsandri, Bolintineanu şi Conachi înseamnă a pactiza cu accidentalul şi particularul. Formele revelate ale poeziei stau mai departe, în suvenirea unei umanităţi clare: a Greciei (...). Excesul de umanism o întunecă. (*„Evoluţia poeziei lirice" după E. Lovinescu*). „Tradiţionalism timid" însemnează aşadar acceptarea valorilor particular-locale (deci accidentale, străine legii interioare a poeziei), valori asociate aici romantismului pitoresc naţional sau „excesului de umanism" renascentist care întunecă imaginea Greciei originare. Dincolo de particularităţile accidentale ale curentelor literare, tradiţionalismul radical al „liricii noi" va căuta chipul etern al Poeziei în manifestarea ei arhetipală: „în poezia mea, ceea ce ar putea trece drept modernism nu este decît înnodarea cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei: oda pindarică. Şi cum singura noutate (este) un gînd preexistent şi regăsit" (*Poezia leneşe*), „lirismul cel nou" se descoperă pe sine în modul dorian al lirei (*„Evoluţia poeziei lirice" după E. Lovinescu*).

Străjuită de Homer şi Euclid — căci „gîndirea greacă se exprimă nu numai mitic, în fabulă, dar şi direct, în teoreme" (*Formaţia matematică*) —, Grecia lui Ion Barbu conduce, prin Platon şi mai ales prin pitagoreici, spre componenta orfică a

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

civilizației elenice (invocate în conferința despre Jean Moréas). Drumul lui Barbu spre Grecia, ca și drumul lui Brâncuși spre zonele culturii arhaice, ocolește Renașterea și umanismul individualist pe care ea l-a întemeiat. Ca și Thomas Mann mai tîrziu, cei doi artiști români știu că un ciclu de civilizație, cel al umanismului burghez instituit de Renaștere, s-a încheiat. Reacția lui Brâncuși împotriva tradiției renascentiste („Ne găsim cu toții la sfîrșitul unei mari epoci, și este necesar să ne întoarcem la începutul tuturor lucrurilor și să re-găsim ceea ce s-a pierdut") a fost nu o dată semnalată. În tehnica brâncușiană, David Lewis vede „o reacție fundamentală împotriva lui Rodin și a tradiției renascentiste"[44]. Pentru Giulio Carlo Argan, „Brâncuși e ultimul mare artist al Evului Mediu, sau primul al unui Ev Mediu care se anunță. Și asta explică și aversiunea lui ideologică față de Picasso (...), artistul la care spiritul Renașterii își găsește dezvoltarea extremă, grandioasă și apocaliptică". Artă gnostică și alchimică, sculptura lui Brâncuși redescoperă temele alchemice: „scoica sau piatra filosofală, pasărea sau phoenixul, oul sau creațiunea, coloana fără sfîrșit sau infinita înlănțuire de substanțe și forme"[45].

Iată-ne așadar întorși la punctul prerenascentist unde Europa avea de ales între Grecia și Roma, între Matematică și Retorică, între „divina știință" a raporturilor transindividuale și arta întemeiată pe unitatea de măsură care e individul. Umanismul a ales Roma și Retorica[46] și a consolidat apoi o cultură antropocentrică axată pe cultul valorilor individuale: nu Ființa, ci omul, nu omul în genere, ci individul, realizare plenară a valorilor particulare, adesea prin violentă opoziție (opoziție de „condotier") cu existența informă. Modernismul însemnează, spuneam, încheierea ciclului cultural umanist deschis de Renaștere. Revenind la punctul anterior opțiunii renascentiste, Barbu visează însă „un nou umanism, matematic" (nu mai așadar celui renascentist, retoric) întemeiat pe poeticitatea „cercetării matematice majore", care, în spiritul programului de la Erlangen, „slujește scopul ridicat de a instrui de unitatea morală a conceptelor (...), participînd la desăvîrșirea figurii armonioase a lumii" (*Notă asupra lucruri-*

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

lor ştiinţifice). „Umanismul matematic" s-ar distinge de umanismul clasic printr-o „anumită modestie de spirit şi supunere la obiect. O formaţiune matematică, chiar dacă se valorifică literar, aduce un anume respect pentru condiţiile create în afară de noi, pentru colaborarea cu materialul dat" (*Formaţia matematică*). Nonantropomorfă, liberă de *figura* umană, noua artă, consubstanţială cu matematicile pure, nu e totuşi, mai puţin „umanistă", pentru că nu e liberă de *spiritul uman*; dimpotrivă, ea e chemată să-l oglindească infinit mai fidel decît arta veche, rătăcită în accidentalul şi particularul figurii, respectînd un concept matematic de realitate: „Realitatea în matematicile pure o constituie lumea conceptelor (...). Deci tratarea realistă a acestei naturi secunde cogitale, o constituie nu dezvoltările algoritmice (calculatoriile), ci combinarea logică a axiomelor. Tot ce se interpune între subiectul raţionat şi datum-ul noţiunilor tulbură oglindirea lor în spirit" (*Direcţii de cercetare în matematicile contemporane*). Versul barbian se vrea „lumea purificată, pînă la a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism" (*Poetica domnului Arghezi*). Narcisiac, versul oglindeşte aşadar nu „figura umană" — şi nici alte figuri, accidentale, ale lumii —, ci figura spiritului uman, aşa cum, la Brâncuşi, forma abstractă este intermediarul prin care „noi ajungem să ne cunoaştem pe noi înşine", nu elementele accidentale puse în relaţie de natură, ci, dezindividualizată şi esenţializată, *relaţia însăşi*.

Dezvăluirea unităţii structurale a lumii, dincolo de diversitatea aparenţelor individuale, adesea contradictorii, este, pentru cei doi artişti, menirea artei: „Arta trebuie să apropie, iar nu să depărteze; să umple, iar nu să sape prăpăstii în bietele noastre spirite, şi aşa îndestul de răscolite de întrebări", crede Brâncuşi. „Actul creaţiunii (...) trebuie considerat ca rezultatul unui lung şi neîntrerupt *efort de integrare* (conştient sau subliminar), chemat să corecteze ceea ce viaţa cuprinde în ea de diferenţiator schematic", afirmă Barbu în *Opera de artă concepută ca un efort de integrare*. Jertfa de sine a individualului (inclusiv jertfa artistului) nu se asociază cu sentimentul — modernist — de criză a valorilor, sau de sterilitate; ea e, dimpotrivă, un act eliberator, creator de bucurie. *Bucuria* e,

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

poate, cel mai frecvent termen cu care Brâncuşi îşi caracterizează opera: „bucurie primordială"; „bucuria ta (prin care) oferi bucurie şi celorlalţi"; „mişcare şi viaţă, avînt şi bucurie curată"; „misiunea artei este să creeze bucurie"; „Nu trebuie să fie respectate sculpturile mele. Trebuie să le iubeşti şi să ai dorinţa să te joci cu ele. Eu doresc să sculptez forme care pot oferi bucurie oamenilor". Efectul operei e terapeutic, vindecînd „contrarietăţile interioare ale omului", care, crede Brâncuşi, „derivă din însuşi destinul lui şi din tragedia lui". Funcţia cathartică a operei nu se realizează însă prin efect psihologic, ci prin eliberarea de condiţia — tragică a fiinţei umane, ceea ce presupune tocmai abandonarea perspectivei antropocentrice. A părăsi conştiinţa orgolioasă a supremaţiei fiinţei umane în raport cu întregul existenţei înseamnează un act de înţelegere eliberatoare şi de sacrificare a individualismului ce ne separă de marile ritmuri, eterne şi integratoare, ale vieţii universale. „Cei ce şi-au păstrat înlăuntru armonia ce există între toate vietăţile — este doar propria lor natură (afirmă Brâncuşi), vor interpreta fără vreo eroare Arta nouă. Şi vor vibra, simţind aproape miracolul Naturii".

În această comuniune cu formele embrionare ale existenţei, ale fiinţei „fragede" trecînd din somn în moarte, se află adînca frumuseţe a poeziei lui Barbu. Existenţele germinative, „crude", „molatece" („Nevinovatul, noul ou,/ Palat de nuntă şi cavou", Craypto, regele ciupercă, părăsindu-şi patul fraged de răcoare, „melcul nătîng" smuls apelor somnului şi abandonat morţii de un descîntec mincinos, „carnea înnorată" — „melc de abur" — a ultimului centaur agonizînd în asfinţitul verde, botul „cu miros de dimineaţă" al „răpusului" cîine Box) — tot acest univers care nu mai are nimic din structura fabulei (alegorie cu înţeles strict uman) ne conduce spre o lume a misteriilor, celebrînd într-o mare Carte a Fiinţei naşterea, moartea şi somnul. E un univers care nu are nimic tragic, pentru că tragicul e o categorie generată de perspectiva conştiinţei individuale asupra existenţei. Integrînd fiinţa umană destinului ei cosmic, răpindu-i orgoliul antropocentric, operele lui Barbu şi Brâncuşi depăşesc categoria tragicu-

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

lui. Descifrînd, în marile ritmuri ale existenței în care ființa umană se simte implicată, structura inteligibilă a universului, opera celor doi artiști se orientează spre „umanismul matematic" susținut de Barbu. Inteligența (și nu rațiunea separatoare) va dezvălui, dincolo de aparențele multiple, dincolo de polimorfismul particularului care proliferează labirintic, modelul geometric, inteligibil, al lumii, și se va regăsi — abia aici — pe sine, printr-un „act clar de narcisism". Dar tocmai descoperirea formei inteligibile însemnează „Marea Eliberare" celebrată de Brâncuși, „cunoașterea mîntuitoare" și „dificila libertate" a poeziei în viziunea lui Barbu.

Eliberarea din capcana formelor accidentale, eliberarea de rătăcirea oarbă prin Labirint e sensul implicit al poeziei lui Ion Barbu și sensul pe care Brâncuși îl dă, explicit, întregii sale creații, înțeleasă ca „negare a labirintului" prin „libertatea deplină a operei": „Nici nu vă puteți da încă seama de ceea ce vă las eu. Căutarea primitivului în artele plastice se îngemănează cu o căutare a simplității. Pentru ca acea Coloană fără sfîrșit să se poată înălța spre ceruri, trebuia să fie jertfit cineva. Daedalus, după ce a construit Labirintul, încercînd să evadeze din el, a inventat aripile, iar fiul său Icarus s-a prăbușit. Am dat din nou peste Labirint cînd mă străduiam să-mi închid Păsările măiastre sub bolta unui templu indian, nemaiînțelegînd cum să ademenesc, peste ele, lumina. Amintindu-mi de Coloana fără sfîrșit din România și de astrele care se rotesc deasupra ei, chemîndu-i zborul, am renunțat, în concepția mea, la bolta de marmură care trebuia să copleșească Măiastrele... Aceste opere, ca să poată să se înalțe, implorau o libertate deplină; și atunci am avut revelația cum să evadez din Labirint..."

Labirintul, înșelătoare fragmentare a unicului, capcană a drumurilor care nu duc nicăieri și frîng elanul căutării prin sterilă întoarcere în sine. Labirintul, opacizare a sensului, materializat în imperfecta, ambigua și mereu eșuata încercare de a se manifesta, ascunzîndu-se. Labirintul, temniță despărțindu-ne de transparentele rotiri astrale, pe care le bănuim fără a le

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

atinge. Din Labirint nu se poate „ieşi", se poate doar *evada;* Labirintul nu poate fi ocolit, poate fi însă negat.

Săvîrşită prin sacrificiu de sine şi prin imolarea individualului tranzitoriu, eliberarea din Labirint înseamnă negarea accidentalului şi se împlineşte prin dezvăluirea structurii inteligibile (transindividuale) a universului, dezvăluire a cărei primă treaptă e iubirea (nonantropocentrică) pentru inocentele întrupări ale existenţei cosmice, pentru suav-însomnoratele forme prin care ea se realizează. Ocolind individualul, „inteligibilul" şi „sensibilul" nu se mai opun, ci se dezvăluie reciproc, într-o artă fără spaimă, fără tragism, care ne dăruieşte, pură, bucuria.

6. Dacă întreaga operă a lui Barbu se construieşte în jurul unui unic nucleu semantic, pe care l-am numit „punctul de criză", modificările limbajului poetic şi modificarea figurilor prin care acest nucleu semantic se tematizează marchează cîteva etape de creaţie, cu caracteristici, pînă la un punct, distincte. Înaintea publicării volumului *Joc secund*, în interviul acordat lui Felix Aderca, Barbu îşi caracterizează evoluţia printr-o raportare constantă la spaţiul grec, — model cultural înţeles dialogic —, conceput diferit de la o etapă de creaţie la alta. Definirii (cu ecouri lovinesciene) propuse de Aderca, pentru care Barbu a parcurs patru etape (parnasiană, balcanică, expresionistă şi şaradistă), poetul îi opune imaginea propriei opere ca o succesiune de replici la o mereu modificată înfăţişare a Greciei, de la „Helada lui Nietzsche: Elanul, cutreierînd dionisiac fiinţele şi ridicînd un cer platonician", prin „pitorescul şi umorul balcanic", în care vede „o ultimă Grecie" şi pînă „sfînta rază a Alexandriei" din ciclul *Uvedenrock*, spre poezia etapei ermetice: „ocoliri tematoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecţiuni poliedrale", unde „restrînsele perfecţiuni poliedrale" trimit, desigur, la ipoteza platoniciană din *Timaios* privind structura universului ca o combinatorie de poliedri. (La această viziune platoniciană se referă, explicit, în *Formaţia matematică:* „Tot cu Platon contemplam cele 5 existenţe perfecte, poliedrele regulate, a căror unicitate ne intriga desigur, fără a fi în stare să-i înţelegem sensul adînc"). Acestor patru etape trebuie să le adăugăm

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ultima formulă literară barbiană, parafraza, jocul intertextual magistral exersat în *Veghea lui Roderick Usher* sau în poemele ulterioare volumului *Joc secund: O înşurupare în Maelström* şau *Protocol al unui club Mateiu Caragiale*. Locul de termen de referinţă pe care îl avea, anterior, Grecia — concepută ca „simplă ipoteză morală" — îl ia acum spaţiul spiritual instituit de Edgar Poe („extrema climă Edgar Poe") sau de Mateiu Caragiale, „ipoteze morale" asupra universului ce permit, la rîndul lor, modelări secunde, dialogale („parafraze"). Explorarea „infrarealităţii" în dialog cu aceste 5 „ipoteze morale" defineşte etapele creaţiei barbiene, pe care le voi urmări în continuare.

NOTE

1. O imagine de mare claritate şi precizie a principalelor mutaţii care au intervenit în gîndirea ştiinţifică a ultimului veac dă Anton Dumitriu, în capitolele *Ştiinţele contemporane şi problemele lor metodologice* şi *Noua dialectică* din *Istoria logicii* (ed. a 2-a, Bucureşti, 1975, p. 544—556); Id., secţiunea *Ştiinţă şi cunoaştere* din *Eseuri*, Bucureşti, 1986. De un deosebit interes în definirea „noii epistemologii, noncartesiene" sînt lucrările de filosofia ştiinţei datorate lui Gaston Bachelard, dintre care utilizez, în cele ce urmează, *Le nouvel esprit scientifique*, 1934, 15-e édition, Paris, 1983 şi antologia în două volume alcătuită şi tradusă de V. Tonoiu, *Dialectica spiritului ştiinţific modern*, Bucureşti, 1986. Alături de lucrări de filosofia fizicii datorate unor mari fizicieni (pe care le voi cita la momentul potrivit), importante clarificări teoretice sînt de găsit în culegerea de studii coordonată de Ioan-Iovit Popescu şi Alexandrina Pîrvu, *Filosofia fizicii*, Bucureşti, 1984.

2. V. în acest sens lucrările lui I. Lotman, în special *Lecţii de poetică structurală*, traducere Radu Nicolau, Prefaţă de Mihai Pop, Bucureşti, 1970, şi studiul *Problema semnificaţiilor în sistemele modelatoare secunde*, din antologia *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Prolegomene şi antologie de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu, Bucureşti, 1972.

3. Utilizez termenii de „operă de artă" şi „obiect estetic" în sensul definit de Mikel Dufrenne în *Fenomenologia experienţei estetice*, traducere şi prefaţă de Dumitru Matei, Bucureşti, 1976. Sensul dinamic al „experienţei estetice" e postulat atît prin disocierea termenilor operă de artă/obiect estetic, cît şi prin transformarea esteticii într-o „fenomenologie a *experienţei estetice*". Căci, pentru Dufrenne, esteticul poate fi definit în termeni pur relaţionali: „Esteticul trebuie să mobilizeze, deopotrivă, atît viaţa estetică a creatorului, cît şi experienţa estetică a spectatorului" (*Op. cit.*, vol. I, p. 23).

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Această perspectivă — fenomenologică — e consonantă cu perspectiva psihologică a Gestaltismului regîndit — fenomenologic — de Merleau-Ponty, pentru care „forma obiectului se subordonează 'constituirii unei *totalități obiect-subiect* avîndu-şi legile sale proprii'" (Merleau-Ponty, *La structure en musique*, ap. Dufrenne, *Op. cit.*, I, p. 339).

4. În antologia citată, *Dialectica spiritului ştiinţific...*

5. W. Heisenberg, *Physics and Philosophy*, New York, 1958, p. 107.

6. Id., *Descoperirea lui Planck şi problemele filosofice fundamentale ale teoriei atomului*, în *Paşi peste graniţe*, Studiu introductiv şi traducere de Ilie Pîrvu, Bucureşti, 1977, p. 35—36.

7. V. prefaţa lui Ilie Pîrvu, *Permanenţe tematice în gîndirea filosofică a lui Werner Heisenberg*, în W. Heisenberg, *Paşi peste graniţe*, p. XXI.

8. G. Bachelard, *Dialectica filosofică a noţiunilor relativităţii*, în *Dialectica spiritului ştiinţific modern*.

9. Această coexistenţă a contrariilor nerezolvată prin sinteză primeşte, în opera filosofică a lui Blaga, numele de „paradoxie dogmatică" şi e opusă de filosoful român „paradoxiilor dialectice" (v. *Eonul dogmatic*, în *Trilogia cunoaşterii*, Bucureşti, 1943, capitolul *Paradoxiile metafizicei*).

10. Am insistat pe larg asupra acestei probleme în *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida şi soluţiile criticii contemporane* (în „Revista de istorie şi teorie literară", 1984, nr. 4, 1985, nr. 1 şi 2), urmărind, printre altele, rolul pe care îl au, în lexicul deconstructivist, „indecidabilele" de tipul celebrei *„différance"*; ele sînt nuclee semantice care transced opoziţiile filosofice — binare —, conţinîndu-le, totuşi, într-o formă care interzice rezolvarea antinomiei prin sinteză dialectică.

11. W. Heisenberg, *Limbaj şi realitate în fizica modernă*, în *Paşi peste graniţe*.

12. Id., *ibid.*

13. Coincidenţa de perspectivă între gîndirea orientală şi fizica modernă a fost urmărită de Fritjof Capra într-un bestseller apărut în 1975, *The Tao of Physics*. Într-un excelent studiu publicat în antologia *Filosofia fizicii (Fizică şi filosofie. Spre un orizont categorial nou, neclasic)*, Florin Felecan defineşte cu precizie relaţia gîndirii mitice cu gîndirea ştiinţifică actuală pe bază următoarei scheme de „standializare a istoriei cunoaşterii" în funcţie de raportul element-întreg (p. 274).

„a. *Stadiul (stilul) sincretic*, specific mitologiei (Mircea Eliade), precum şi cunoaşterii preanalitice, cînd obiectul cunoaşterii apare ca *indistinct, inseparabil*, iar întregul ca unitate în identitate.

b. *Stadiul (stilul) analitic*, specific mecanicii clasice. Obiectul cunoaşterii este *distinct şi separabil*, iar întregul este sumativ.

c. *Stadiul (stilul) sintetic* (organizaţional), specific cunoaşterii contemporane, al cărei obiect este *distinct, inseparabil*, întregul de referinţă apărînd ca unitate în diversitate".

14. Despre „implicaţiile dualiste ale ştiinţei moderne" (preeinsteiniene),

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

v. Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Noua alianță. Metamorfozele științei*, introducere C. Boico, Z. Manolescu, București, 1984, p. 82.

15. W Heisenberg, *Imaginea naturii în fizica contemporană*, în *Pași peste granițe*, p. 12—20.

16. Prigogine, Stengers, *Op. cit.*, p. 315, 389.

17. Noțiune propusă de John Archibald Wheeler — v. Prigogine, Stengers, *Op. cit.*, p. 369 și capitolul *Actori și spectatori*, p. 393—399.

18. Ap. W. Heisenberg, *Pași peste granițe*, p. 113.

19. G. Bachelard, *Materialismul rațional*, în *Dialectica...*

20. „Imaginea poetică stă sub semnul unei ființe noi. Această ființă nouă este omul fericit"; „înainte de a fi 'azvîrlit în lume', cum socotesc metafizicile grăbite, omul e depus în leagănul casei (...) Viața începe bine..." — G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, deuxième édition, Paris, 1958, p. 12, 26.

21. Ihab Hassan, *Sfișierea lui Orfeu*, postfață ediției 1982, în traducerea lui Andrei Dîrlău, antologată în *Caiete(le) critice* ale „Vieții românești", nr. 1—2/1986, p. 181. Numărul închinat postmodernismului de *Caiete critice* rămîne deocamdată pentru cititorul român cea mai bună sursă de informare în problema în discuție (v., în special, studiile semnate aici de Monica Spiridon și Dan Ion Nasta). Semnalez, în treacăt, și perspectiva unui gînditor american de orientare marxistă asupra problemei postmodernismului: este vorba de poziția lui Fredric Jameson în *Introducerea* traducerii (întreprinsă de Geoff Bennington și Brian Massumi) a lucrării lui J.-Fr. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, 1984; cum, în arhitectură, postmodernismul apare ca un analogon pentru neoclasicism, gînditorul american caracterizează această „mișcare bogată și creatoare prin „abandonarea vocației protopolitice a mai vechiului modernism" și prin „eclipsa tuturor afectelor (adîncime, anxietate, teroare, emoții ale monumentalului) ce marchează modernismul la apogeu"; ambele însușiri ar conduce la un joc pur estetic — la o celebrare a *„superficialului* în toate înțelesurile acestui cuvînt".

22. Ihab Hassan, *Pluralism in Postmodern Perspective*, în „Critical Inquiry", vol. 12, no. 3, Spring 1986 p. 503—520.

23. J.-Fr. Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 79.

24. Asupra cercetărilor lui A. Koestler, v. G. Steiner, *Extraterritorial. Papers on Literature and Language*, London, 1972, p. 183 și urm.

25. Asupra căreia v. Solomon Marcus, *Timpul*, București, 1985, p. 327.

26. L. Blaga, *Trilogia culturii*, București, 1944, p. 476.

27. Am urmărit relația Ion Barbu — Constantin Brâncuși în *Negarea labirintului* („Steaua", 1981, nr. 8) și *Modernism as „Radical Traditionalism" in Ion Barbu's and Constantin Brâncuși's Artistic Views* („Romanian Studies", volume V, Lieden, 1986). Punctul de vedere al cărții de față l-am prezentat sintetic, în două studii din 1981: *Șoptiri de la Monos la Una*, în volumul *Con-*

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

figurații (Cluj, 1981) și *Capătul paralogic al rostirii*, în *Caiete critice*, VII ale „Vieții românești", 1981, nr. 6. Cîteva dintre afirmațiile pe care se bazează acest punct de vedere s-au dovedit coincidente cu lucrări apărute (sau elaborate) în aceeași perioadă. Semnalez aici cîteva dintre aceste coincidențe, asupra cărora nu voi mai reveni; chiar dacă nu pot dovedi justețea unor interpretări la care s-a ajuns pe baze metodologice total diferite, coincidențele mărturisesc, cel puțin, în favoarea unei „sensibilități critice" generale în epocă. Abandonînd oportun mai vechile sale interpretări, conform cărora Barbu era înțeles ca un romantic reprimat, M. Mincu ia în *Ion Barbu. Eseu asupra textualizării poetice*, București, 1981, o interesantă și foarte coerentă interpretare textualistă a operei în discuție, întemeindu-se tot pe postulatul (evident antiromantic) al caracterului nonindividual al poeziei lui Barbu. În ordinea amintită, coincidentă e și accepția care o dădeam paralogismului. Cu lucrarea lui Mandics György *Ion Barbu. „Gest închis"*, București, 1984, mă întîlnesc cu amploarea pe care o dăm mai vechii teze (formulată încă de G. Călinescu) privind caracterul inițiatic al poeziei lui Barbu.

28. I Barbu, *Autobiografia omului de știință*, în *Pagini de proză*, ediție, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, București, 1968, p. 159—161. Cu excepția cazurilor pe care le voi semnala în note, folosesc în continuare această ediție pentru articolele lui Barbu.

29. „Cu *Craii de Curtea-Veche* ... și *Cetatea de argint* transcrisă, e nimerit să mă eschivez la timp în celălalt univers de curății și semne" *(Poezia leneșe)*. Că este vorba de o salvare („la timp") din universul distrugător al poeziei o dovedește atît corespondența poetului, cît și admirabila carte a Gerdei Barbilian, *Ion Barbu. Amintiri* (București, 1979). Experimentele poetice sînt legate, în cazul lui Barbu, de experimentul, periculos, al drogurilor, tratat în registru ambiguu, parțial parodic, în autoportretul din *Un personaj eteroman*, mărturisit aluziv în corespondența cu Simon Bayer, unde vorbește despre „o serie de ședințe ciudate, detracate și romantice (spune el — Tudor Vianu, a mea/), importante și instructive (afirm eu). Nu insist. Sînt lucruri despre care poți glumi în stare normală. Sub dependența lor, nu o vei mai face. Am agonisit unele certitudini. Știu empiric ce e somnul, condiția noastră organică mi se pare chiar moartea" *(Ion Barbu în corespondență*, ed. Gerda Barbilian și Nicolae Scurtu, note și indici de N. Scurtu, București, Minerva, 1982, p. 81).

30. Inedit, reprins în *Pagini de proză*, articolul e reprodus în I. Barbu, *Versuri și proză*, ed. Dinu Pillat, ed. a doua, București, 1984, p. 149—152.

31. Cu excepția cazurilor pe care le voi semnala în note, citez după *Aforismele și textele lui Brâncuși* antologate și prefațate de C. Zărnescu, Craiova, 1980.

32. I. Barbu, *Opera de artă concepută ca un efort de integrare*, în I. Barbu, *Poezii*, ed. îngrijită de R. Vulpescu, București.

33. Am propus și am discutat acest termen în studiul *Nivele configurati-*

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ve în construirea imaginii, în *Configurații*.

34. „Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole" — Mallarmé, *Crise de vers*, în *Oeuvres complétes*, texte établi et annotés par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, 1965/ Bibliotheque de la Pléiade/, p. 368. Mallarmé reia această afirmație, într-o formă identică, în *Pluralité du verbe de René Ghil*, în *Oeuvres complétes*, p. 858. Cît despre „arta pură", înțeleasă ca expresie a „in-individualului", Mallarmé o identifică fie cu pantomima (v. *Mimique*, în *Oeuvres complétes*, p. 310), fie, mai ales, cu baletul: Telle, une réciprocité, dont résulte *l'in-individual*, chez le coryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème, *point quelqu'un*" (*Crayonné au théatre*, în *Oeuvres complétes*, p. 304).

35. Caracterul „disociativ" al „inițierii intelectuale" (a „cercului Mercur") e subliniat de Barbu însuși în interviul acordat lui Felix Aderca.

36. Despre care, Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Op. cit.*, p. 113.

37. Caracterul inițiatic al poeziei lui Barbu, decis afirmat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941 servește ca punct de plecare în cîteva interpretări din ultima perioadă; prima, în stadiul, fundamental, în care Al. Paleologu încearcă să definească, prin elemente platoniciene și neoplatoniciene, specificul hermetismului poeziei barbiene, opus poeziei obscure de tip „saturnian" (*Introducere în poezia lui Ion Barbu*, în „Viața românească", 1967, nr. 1). În *Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate* (în *Exerciții de lectură*, Cluj, 1976), Marian Papahagi — căruia nu-i scapă nici caracterul in-individual al creației barbiene — asociază dominanta inițiatică a acesteia cu motivul, central, al *nunții*; într-un superb *Eseu despre poeziei lui Ion Barbu* (Timișoara, 1980), Șerban Foarță demonstrează unitatea operei barbiene pe baza nucleului ei inițiatic; Dorin Teodorescu interpretează scenariul inițiatic printr-o „grilă" alchimică *(Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, 1978), iar Mandics György încearcă (din păcate, cu rezultate adesea discutabile în interpretarea textelor) să identifice structura volumului *Joc secund* cu o riguroasă axiomatizare a aceluiași scenariu inițiatic (*Ion Barbu. „Gest închis"*, București, 1984).

38. M. Hoffman, *Sculpture. Inside and Out*, New York, 1939, p. 52.

39. Mallarmé, *Crayonné au théatre*, în *Oeuvres complétes*, p. 305, 310. Totuși, o excepție demnă de semnalat o constituie definirea Cărții — asemănată Marii Opere alchimice — în *Autobiografia* trimisă lui Verlaine. Aici, Opera înseamnă „l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence".

40. Ermetismul lui Mallarmé e filologic, iar al meu e canonic" afirmă el în scrisoarea către Filip Enescu, din 16 iulie 1959, comunicată de Yvonne Stratan (*Ion Barbu și poezia franceză*, în „Studii de literatură universală", XIV, București, 1969). Opoziția a fost, de altfel, decis formulată de Al. Paleologu, care, deși pentru el Mallarmé este, ca și Barbu, un „logician al

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

conceptului" şi „un mistic", înţelege „misticitatea" ca secretul însuşi al artei, „iar extazul mallarméan e unul strict estetic", în vreme ce opera lui Barbu aduce „un orizont metafizic vădit".

41. Biografia şi cîntecele lui Milarepa, călugărul-poet tibetan din secolul al XI-lea, cunoscute lui Brâncuşi în traducere franceză, reprezintă alături de *Dialogurile* lui Platon, lucrarea care a trezit cele mai adînci ecouri în gîndirea sculptorului român. În Milarepa, Brâncuşi „îşi află confirmarea propriei sale căi", consideră C. Giedion-Welker (*Constantin Brâncuşi*, traducere Olga Buşneag şi Ruxandra Buşneag-Iotzu, Bucureşti, 1981 p. 36). O excepţională analiză a „arhaicităţii" gîndirii artistice brâncuşiene în Sergiu Al. George (*Comentarii indiene la Brâncuşi*, în *Arhaic şi universal. India în conştiinţa culturală românească*, Bucureşti, 1981), pentru care „Brâncuşi reface, singular, drumul pe care l-ar fi parcurs o cultură istorică românească dacă ar fi dezvoltat, coerent şi organic, virtualităţile existente pe treapta ei primordială şi anistorică. O atare continuitate privind mai ales arta simbolică nu a existat decît în marile culturi orientale, cea indiană şi chineză".

42. Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York, s.a., p. 85.

43. M. Eliade, *Brâncuşi et les Mythologies*, în Petru Comarnescu, M. Eliade, Ionel Jianou, *Témoignages sur Brâncuşi*, Paris, 1967, p. 12—13.

44. David Lewis, *Constantin Brancusi*, London, 1957, p. 12.

45. În Christian Zervos, *Constantin Brancuşi, Sculptures. pictures, fresques, dessins*, Hommages, Paris, 1957.

46. Giuseppe Toffanin, *Storia dell'Umanesimo*, vol. I—II; Bologna, 1964.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NUNTA SUBTERANĂ

„Căi ale ştiinţei comunicate, nupţială
cunoaştere... aliază aedica stirpe a
Usherilor înnodatelor, geloaselor rase
de jos."
(*Veghea lui Roderick Usher*)

1. Restrînsă ca durată, creaţia literară a lui Barbu se întinde pe aproximativ 14 ani, între 1917 — anul elaborării primelor poezii din ciclul „parnasian"[1] — şi 1931 — anul publicării ultimei sale opere majore, *Veghea lui Roderick Usher*. Textele scrise ulterior, majoritatea dedicaţii sau ocazionale (unele, fermecătoare, la care mă voi referi de altfel) nu reprezintă decît epilogul unei creaţii deja încheiate.

Perioada începuturilor, impropriu botezată de Lovinescu „parnasiană"[2], se încheie în 1921, cu apariţia plachetei *După melci*. Poeziile aparţinînd ciclului *Isarlîk* (incluse sau nu în volum) sînt elaborate în perioada 1921—1924, cu o singură excepţie: poezia *Încheiere* (iniţial, *Discurs aberat*) e redactată în 1926 şi se resimte de altfel de tehnica etapei ermetice. Ciclul *Uvedenrode* cuprinde poezii redactate în perioada 1924—1926 — şi aici cu o importantă excepţie: poezia care dă titlul ciclului datează din 1921, dar ilustrează, prin toate caracteristicile discursului poetic, cea de a treia etapă a creaţiei lui Barbu[3]. Poeziile ciclului ermetic aparţin perioadei 1926—1929. În sfîrşit, textele publicate după 1930 (deci după apariţia volumului *Joc secund*) sînt fie prelungiri ale etapei ermetice (*Text, Regresiv, Încleştări*), fie parafraze, caracteristice pentru ceea ce aş numi a cincea etapă de creaţie barbiană (*O înşurupare în Maelström, Protocol al unui club Mateiu Caragiale* şi, mai ales, *Veghea lui Roderick Usher*).

Reduse la statutul de simplu „material poetic", cîteva dintre poeziile primei etape vor fi reutilizate în cuprinsul ciclului ermetic, fapt semnalat de poet pe marginea textelor

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Din ceas, dedus sau *Înecatul* („Inedită, compusă în toamna lui 1929, utilizînd un material poetic din 1920") şi amplu comentat de critică[4]. Textele astfel reutilizate aparţin fie poeziei iniţiatice, de tip „mister" (un fragment din *Driada* e materialul poetic folosit în *Înecatul*), fie poeziei erotice (*Ţi-am împletit*, poem dedicat Mariei Zalic, e îndepărtatul punct de plecare al celebrei ars poetica *Din ceas, dedus...*[5]). În general însă, erotica începuturilor, marcată de tonurile romanţei eminesciene şi de acordurile poeziei simboliste, i se pare poetului irecuperabilă. E cazul poeziei *Peisagiu retrospectiv*, „făcută pentru a fermeca pe dna. M.Z. Apoi, cu schimbări nu prea fericite, plasată „Cuvîntului liber" pentru 250 de lei, prin Aderca" şi republicată aici sub titlul *Peisagiu*; în ciuda modificărilor, fericite sau nu, „versurile sînt proaste. Nu se mai pot salva".

2. Versurile pe care Barbu le consideră iremediabil „proaste" aparţin formulei tradiţionale a liricii personale, pe care el o descoperă, curînd, improprie naturii sale — şi improprie naturii poeziei în genere. Eliberarea de tentaţiile confesive ale unei lirici personale o încearcă iniţial Barbu în cultivarea formulei hieratice a unei poezii care a putut da — prin dominanta plastică şi prin „obiectivitatea" tonului — impresia de parnasianism. În interiorul acordat lui Felix Aderca, impresia aceasta e motivată de poet prin imperfecţiunea estetică a poeziilor sale de început („Desigur, prin partea negativă a acelor versuri de început, aruncarea lor în cariera părăsită a Parnasului este îndreptăţită. Imaginea placată, distribuţia naiv simetrică a materialelor, 'insolubilitatea în aer', sînt caracterele producţiei de atunci"). Aparentul parnasianism e contrazis însă, afirmă Barbu, de componenta dinamic-nietzscheană a creaţiei sale. Căci nu de la Helada parnasiană, nu de la „Grecia emică" a ciudatul şi singuratecul Louis Ménard, profesor de greacă academică, decorativă" se revendică propria-i creaţie, ci de la „Helada lui Nietzsche: Elanul, cutreierînd dinamic fiinţele şi ridicînd extatic un cer platonician". Cuplul antinomic-complementar de termeni *dionisiac-apolinic*, identificat (cu aju-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

torul observațiilor lui André Bellesort din *La Suède)* și în perechea de termeni suedezi „laengtan" și „staemning", e considerat de Barbu, într-un eseu din 1921, caracteristic pentru „dualitatea psihologiei ariene"[6]. Interesantă e, în eseul amintit, accepția pe care Barbu o dă conceptelor nietzscheene din *Nașterea tragediei*, „cutremurul dionisiac și extazul apolinic": „Marea durere originară, frămîntata mare a formelor nedesfăcute din somn solicită cu tot infinitul ei întîmplătoarele armonizări, agregatele instabile a căror singurătate fără leac e botezată ființă. Zbuciumul ființei obscure, nerăbdătoare să se topească în apa învălmășită, muzicală totuși, a materiei increate — iată ce numește Nietzsche 'delirul dionisiac'. Frenezia destructoare ar pulveriza unitatea ființei, fără intervenția principiului eliberator, al individuației. Intuițiile dionisiace omorîtoare prin excesul durerii dezlănțuite, scapă condiției lor subiective, obiectivîndu-se în plin vis: într-o lume închipuită, unde drămuirea armonică a formelor ascunde substratul dionisiac. Prin acest extaz apolinic, omul se așază în rîndul Demiurgilor: asemeni lor, el converteşte un adînc de neliniști în vedenii odihnitoare".

Să ne oprim o clipă asupra modului cum Barbu își asumă conceptele nitzscheene, întemeindu-și, pe baza lor, propria viziune poetică și definindu-le prin termeni care vor primi valoare de motive în propria sa creație. Pe lîngă tradițional-nietzscheana opoziție *muzical* vs. *plastic*, conceptelor de dionisiac/apolinic le sînt asociate alte trei pereche de termeni: *condiția subiectivă* vs. *obiectivare în principiul individuației*, *cutremur* vs. *extaz* și *somn* vs. *vis*. Existențele fragile, tranzitorii, „întîmplătoarele armonizări" prin care ființa se realizează, își trăiesc trecătoarea lor desprindere din întregul „materiei increate" ca suferință a izolării, ca singurătate fără leac. În spațiul acestor plăpînde „agregate nestabile" se întîlnesc două impulsuri contrarii. Pe de o parte, nostalgia întoarcerii în „marea frămîntată", în „apa învălmășită, muzicală totuși, a materiei increate", impuls ce definește *„condiția ca subiectivă"* ca „intuiție dionisiacă". (În scrisoarea, deja ci-

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

tată, către Simon Bayer, această solicitare a in-finitului, această nostalgie a materiei increate, identificată „condiției noastre organice", se numește *moarte:* „condiția noastră organică mi se pare chiar moartea"[7]). „Condiția subiectivă" a „ființei obscure", incomplet desfăcută din apele somnului, e așadar nostalgia *topirii* în întregul inform din care nu s-a desprins pe deplin. Acestei *„condiții subiective"* i se opune, de altă parte, *„principiul individuației"* — înțeles ca obiectivare în vis apolinic a unei nostalgii contrarii — nostalgia, eliberatoare, a *formei,* creație a unui univers imaginar. O importantă precizare se cere însă făcută: Barbu nu înțelege forma în sens individual, ci în sens arhetipal (dovadă, „cerul platonician" opus elanului dionisiac în interviul luat de Aderca). În eseul din 1921, dintre toate „agregatele nesfârșite" ale ființei, singur omul poate trăi, complementar impulsului dionisiac, visul apolinic eliberator, prin care el „se așază în rîndul Demiurgilor" depășindu-și (obiectivîndu-și) condiția subiectivă. S-ar spune, în somnul unanim al ființei, singur omul e înzestrat cu facultatea creatoare („demiurgică") de a visa. Spre deosebire de eseul în discuție, în poezia lui Barbu impulsul apolinic apare ca un atribut general al ființei, în toate ipostazele ei (vegetale — *Copacul* — geologice — *Lava, Munții* — etc.) dar, în aceste cazuri el nu mai e numit „vis", ci „dor". Cei trei termeni — *somnul, visul, dorul* — vor primi valoare motivică în creația lui Barbu. Îmbogățit cu semnificații gnostice, *somnul* va desemna starea de opacitate a materiei („Căci somn e carnea", rostește Enigel); înțeles ca stare de iluminare a conștiinței, *visul* e asociat luminii: iluminării solare (în *Riga Crypto și lapona Enigel),* „luminii imanente" (în interviul luat de I. Valerian) sau, sintetizînd puterea sa de transmutație alchemică, „luminii de atanor,/ care e însăși lumina dinlăuntru a viselor"[8]; deși lipsit de claritatea visului, *dorul* e expresia extazei apolinice a materiei hipnotizate de *lumina* celestă. Dintre termenii folosiți de Barbu în comentarea conceptelor nietzscheene, *marea („apa învălmășită)* primește, de asemenea valoarea unei constante motivice în opera sa, asociindu-și o

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

serie de motive conexe, unificate prin marea „fluiditate" (*baia albastră, rîul, forma fluidă* etc.) şi desemnînd fiinţa informă, substratul amorf al tuturor existenţelor izolate. (Spre sfîrşitul creaţiei sale, poezia va aspira spre unificarea vocilor izolate — a „harfelor resfirate" — într-un unic glas, al fiinţei înseşi: „un cîntec încăpător, precum/ Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare" — *Timbru*).

Revenind la eseul din 1921, fragila fiinţă înomnurată ne-a apărut aşadar ca punctul — nestatornic — în care „*cutremurul*" („*delirul*") dionisiac întîlneşte „*extazul* apolinar" sau, în termenii interviului acordat lui Aderca, „*elanul* dionisiac... ridică *extatic* un cer platonician". *Cut* înseamnă dorinţa frenetică a ieşirii din îngrădirea sinelui, dorinţa *topirii* în marea informă, fremătătoare; *ek-stasis* înseamnă ieşire din sine, *transcendere* a graniţelor „condiţiei subiective" sub impulsul eliberator al „principiului individuaţiei", înţeles ca atracţie a formelor arhetipale instaurate (prin „vis" sau „dor") într-un „*cer platonician*". Topire sau transcendere a graniţelor nestatornice ale sinelui, delirul şi extazul sînt polii existenţei sinelui nestatornic, pulsul care ritmează autonegarea „agregatelor nestatornice", bolnave de o singurătate fără leac".

3. Poezia de început e dominată de două măşti lirice, emblematice pentru întreaga creaţie a lui Barbu: Nietzsche şi Pytagora. Cei doi eroi ai spiritului (Nietzsche mai ales dar, pînă la un punct, şi Pytagora) apar aici într-o ipostază care se va menţine ca situaţie subtextuală în toată opera sa şi va reapărea, tematizată, în creaţiile ulterioare volumului *Joc secund* (*O cufundare în Maelström* sau *Veghea lui Roderick Usher*). Ca mai tîrziu Roderick Usher — uşier veghind pe pragul tărîmurilor infernale —, Nietzsche — „un războinic dur şi aprig cuceritor de zări" — e o conştiinţă ce întreprinde „asaltul cutremutelor portale", sondînd („adîncind cu groază") „abisul numenal" şi convertind cutremurătoarea, adînca lui absurditate, în *sens*. „Războinicul" de aici, ca şi „uşierul" de

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

mai tîrziu, — aşadar cei a căror existenţă se desfăşoară la graniţa dintre lumi — definesc la Barbu poziţia ambiguă a spiritului, care sondează abisurile existenţei străine lui şi se cufundă într-însele pentru a crea, în miezul lor inform, sensuri:

Să fi străpuns penumbra letargică şi ceaţa
Ce împleteau pe norme un neguros dedal
Ca, adîncind cu groază abisul numenal,
În seara biruinţei să-întrezăreşti cum Viaţa
Întoarce somnoroasă, în ciclul ei steril
Sub fard şi mască, mimma unei absurde arte...

Şi totuşi, pe deasupra rotirilor deşarte,
Făuritor de sensuri, să te ridici viril;
Şi, beat de aderare activă şi adîncă,
— Aplauze unice în Searbădul decor —
Smulgînd ardorii tale cuvîntul creator,
Eternei reîntoarceri a vieţii să chemi: „Încă!"

În accepţie barbiană, spiritul nu poate deveni creator contemplînd existenţa din afara ei, ci doar participînd la ea şi in-formînd-o din interior. Pentru privirea din afară, lumea rămîne opacă şi se refuză înţelegerii, ca-n prima mişcare a poeziei *Umbraizare* (sau a variantei ei prolix-retorice, *Dezrobire*):

Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, Gîndire:
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit
De nori răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire
În stinsele cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit.

Opacitatea lumii se lasă străbătută doar de privirea celui ce coboară în adîncuri, „beat de aderare". E poziţia spectatorului-actor, a contemplatorului implicat, caracteristică — după cum am văzut — şi spiritului ştiinţific contemporan. Spectatorul-actor e însă, la origine, situaţia ce caracterizează tipul

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

de *cunoaştere participativă*, adică *iniţierea* practicată sub forma vechilor mistere[9]. De aici, dominanta frenetic-dionisiacă a poeziei barbiene de tinereţe, o poezie a „delirului" cufundării în marea informă a „materiei increate", o poezie a contopirii orgiastice cu ritmurile vieţii universale:

Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeş ori umed putregai
Îşi înfrăţesc de-a valma teluricul lor trai
Şi-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă.

Smulgîndu-ne din cercul puterilor latente,
Vieţii-universale, adînci, ne vom reda;
Iar nervii noştri, hidră cu mii de guri, vor bea
Interioara-i mare de flăcări violente.

Şi peste tot, în trupuri, în voci fierbinţi — orgie
De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit,
Cutremurînd vertebre de silex ori granit,
Va hohoti, imensă, Vitala Histerie.

(Panteism)

În drumul spre adîncuri, vederea e orbită de viziune („Vom încrusta viziunii sprinsul Kohinor/ Şi vom lăsa ca ochiul de foc să ne orbească"), iar „fiinţa noastră pură, desprinsă de gîndire" sparge îngrădirea formelor ce îşi succed în timp:

Şi-n neguri în trîmbiţarea de dincolo de vreme
Şi năzuind înalte şi albe biruinţi,
Ne vom svîrli prin larma asaltelor fierbinţi
Mai sus de noi... în largul destinelor supreme.

(Cucerire)

„Eul liric" primeşte statutul unei voci profetice, vestind — precum hierofantul la apogeul misterelor eleusinice — renaş-

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

terea zeului („V-o spun: e-aproape timpul de-a pururi sfînt cînd iară/ Biruitoare Brimo va naşte pe Brimos"[10]), triumful — ciclic — al ritmurilor vitale reîntrupate în Dionysos („V-o spun: Dăruitorul Beţiei e aproape!") şi eliberarea orgiastică din îngrădirile „singurătăţii" formelor individuale:

> Mulţimi prinse-n vîltoarea efluviilor calde
> O, voi, înfiorate noroade, la pămînt!
> Zdrobiţi centura fiinţei, topiţi-vă cu glia
> Iar peste lutul umed şi trupul vostru frînt,
> Enorm şi furtunatec să freamăte Orgia!
>
> *(Dionisiacă)*

Eroul poeziei barbiene poate să-şi piardă însă cu totul înfăţişarea antropomorfă. E ceea ce se petrece, oarecum programatic, în primul text publicat de Barbu, *Fiinţa* (titlu modificat, în dactilograma definitivă, prin *Elan*):

> Sînt numai o verigă din marea îndoire,
> Fragilă, unitatea mi-e pieritoare; dar
> Un roi de existenţe din moartea mea răsar
> Şi-adevăratul nume ce port e: unduire.

Vocea care rosteşte aici, „eu" se retrage din limitele oricărei existenţe individuale, antropomorfe sau nu; ea răsună din adîncurile existenţei, articulînd viziunea nietzscheană mărturisită de poet în interviul lui Aderca: „Elanul, cutreierînd dinamic fiinţele". Titlul funcţionează ca apoziţie pe lîngă subiectul liric şi gramatical —, care devine, astfel precizat, din canonicul „eu", neobişnuitul „eu, elanul". Procedeul se va repeta frecvent în poezia lui Barbu, care dezantropomorfizează subiectul liric prin uzul unor apoziţii (prezente explicit în text sau doar subînţelese, ca-n *Elan*). Prin apoziţie, poezia de debut a lui Barbu identifică eul rostitor cu vocea abisală a fiinţei înseşi. Apoziţia ambiguizează astfel raportul

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

personal/non-personal şi sfîrşeşte prin a media între subiectul transpersonal şi statutul obligatoriu personal al vocii rostitoare. În alte texte, vocea rostitoare se estompează cu totul, rămînînd o simplă poziţie pronominală subînţeleasă („eu"), disociată de subiectul liric plasat, previzibil, la persoana a treia (*Munţii, Copacul, Banchizele* etc.) sau, mai puţin obişnuit, la persoana a doua. În acest ultim caz, ca şi în cazul poeziei *Elan*, convertirea situaţiei pronominale — „personale" — într-o situaţie nominală (în fond, impersonală, substantivul reprezentînd o persoană a treia, care e, după Benveniste, o „non-persoană"[11]) se face tot prin intermediul apoziţiei. Iată situaţia ilustrată prin poezia *Lava:*

Te-năbuşai în pîcla încinsei atmosfere
O! tu, noian de lavă ce-aveai să fii pămîntul:
Făptura nu sunase din trîmbiţi de cratere,
Nu fulgerase încă, în noaptea ta, cuvîntul...

Ce surdă clocotire, ce-nfrigurată aşteptare,
Sub aburii roşiateci, sub aburii de fier!
Cînd, înspre noi tărîmuri vroiai o revărsare
Cînd, oprimat de umbră, tu presimţeai un cer!

Dar se desprinse vălul, şi-o boltă-ndepărtată
Din zîmbetul albastru desfăşură spre tine;
O clipă-a fost... şi totuşi, sclipirea ei curată
Te-a înfrăţit de-a pururi cu sferele senine.

De-atunci, spre-o altă lume fluida-ţi formă tinde...
Cu slava-ntrevăzută, un dor fără de saţiu
Ar vrea să te-mpreune... şi, ca s-o poţi cuprinde,
Tentacule lichide îţi adînceşti în spaţiu.

Al doilea vers din strofa întîi specifică „subiectul liric" al textului, introdus ca apoziţie pe lîngă un pronume personal de persoana a doua în cazul vocativ. Dacă apoziţia „modulează" convertirea unei situaţii pronominale, personale, într-o situa-

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ție nominală, non-personală, vocativul operează în sens invers, convertind situația nominală într-una marcată personal — deoarece vocativul este, s-a demonstrat[12], nu un caz distinct, ci o forma personală a substantivului, și anume el e egal cu *„nominativul persoanei a doua"*. Această ambiguitate categorială a vocativului, prin care substantivul (nonpersonal prin definiție) cîștigă statut personal, este probabil explicația marcatei predilecții a lui Barbu pentru utilizarea structurilor sintactice bazate pe vocativ + imperativ. Chiar poezia *Lava*, care a fost total rescrisă în caietul manuscris *Ochian II*[13], ajunge să ilustreze, în ultima strofă, structura sintactică amintită, atît de familiară pentru cititorul obișnuit cu poeziile ciclului ermetic:

— Memorie fluidă, profundă lavă! Tinde
La palida cunună rîvnită. Fără saţiu
Răzbeşte din pămînturi. Şi ca s-o poţi cuprinde
Tentacule lichide încolăceşte-n spaţiu.

Complicata sintaxă a ciclului ermetic își are punctul de originare aici: în ambiguizarea raportului personal—nonpersonal (nonpersonal însemnînd, în traducere ontologică, impersonal sau transpersonal), permisă de uzul vocativului, pe de o parte; și, pe de altă parte, în estomparea eului rostitor, care pierde chipul eului liric tradițional. În acest ultim sens, nimic nu poate fi mai instructiv decît compararea structurii discursului liric din *Lava* cu aceea a unei *Stanțe* din Jean Moréas, poetul admirat entuziast de Barbu tocmai pentru meritul de a fi descoperit „matricea oricărei poezii". Şi Moréas cultivă, în *Les Stances*, vocativele, prin care însufleţeşte elemente ale naturii, dîndu-le un statut „personal". Iată, de pildă, începutul *Stanței X* din *Cartea II:*

Céphis, fier torrent, j'ai l'âme encore hereuse
Du jour que j'ai revu tes bords pleins de clarté;
Tu gardes dans ton lit la graçe sinueuse
De ton onde tarie aux rayons de l'Été.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În ciuda aparentei apropieri de structură (pe care o dă uzul vocativelor), diferența implicată de poetica celor două texte e enormă. Moréas reia — în tonalitate sentimentală simbolistă — un vechi procedeu al retoricii romantice: dialogul eu—lume, de fapt convertirea lirică a universului în rezonator al „sufletului" uman. Eroul liric e, aici, identic eului rostitor. Vocativul susține o invocație retorică, prin care dialogul eu—lume devine un fals dialog, cu un interlocutor mut[14], care nu ascunde, ci, dimpotrivă, subliniază puternic prezența eului. O prezență complet ștearsă în textul lui Barbu, care devine spațiul de manifestare a existențelor tranzitorii (antropomorfe sau nu) în efortul lor de desprindere din marea informă a materiei Increate (*Lava, Banchizele, Munții*) spre un orgiastica lor destrămare, în retopirea lor în ritmurile devoratoare ale „Vieții Universale".

4. *Lava* ne-a dezvăluit tendința poeziei lui Barbu de ambiguizare a raportului dintre categoriile personal-nonpersonal, tendință prin care se manifestă dezantropomorfizarea eroului ei liric. Structura încă discursiv-retorică a acestui text de tinerețe e însă revelatorie pentru sintaxa barbiană — nu numai la nivel secvențial, prin uzul apoziției sau al construcției vocativ + infinitiv, ci și la nivelul întregului text, alcătuit din două secțiuni (strofele I—II, respectiv III—IV) articulate adversativ („*Dar* se desprinse vălul..."). Acest ritm binar-adversativ în care se structurează lumea lui Barbu e de recunoscut și el, în ciclul ermetic. Dincolo de ambiguizarea extremă a celorlalte relații sintactice, ordonarea generală a universului pe baza a două mișcări sau două situații dispuse adversativ reapare, explicit, în *Mod* („Noroasă pata-aceasta de infern!/ Dar ceasul sus; trec valea răcoroasă"), *Grup* („De ziuă, fîntîni razelor înșală;/ Dar capetele noastre, dacă sînt,/ Ovaluri stau, de var, ca o greșală"), sau reapare, implicit, în dispunerea adversativă a semantismului celor două strofe din *Înecatul, Lemn sfînt, Secol* etc. Această structură adversativă (care va deveni modalitatea specifică de creare a lumii

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ca spațiu al metamorfozei) e, deocamdată, modalitatea de articulare *narativă* a fabulei topirii, reîntoarcerii în „simpla, obștească armonie" a existențelor care au tins, hipnotic, spre „limpedea lumină/ A bolților destinse deasupra..." (*Spa-cul*), sau, mai frecvent, a fabulei creațiunii ca împlinire în „vis apolinic" a unei obscure frămîntări dionisiace: „clipa" evocată în *Lava* („O clipă-a fost...") e „punctul critic" al trecerii în act, al „Făpturii", iar erupția ia înfățișare de act cosmogonic.

Structura bipartită articulată adversativ-e și modul în care se construiește cea de a doua „mască lirică" pe care am amintit-o, în poezia *Pytagora:*

> În calmul multor zile de drum lung pe mare
> Spre sînul adîncimii fluide am privit;
> Iar ochiul meu lăuntric e încă răpădit
> De-a umbrei și culorii bogata amalgamare:
>
> Cînd repezi, cînd sticloase, și umede și rare,
> În orbul mării limpezi — tezaur negrăit —
> Resfrîngeri fără număr, pe rînd, au oglindit
> Multipla aparență și veșnica schimbare.
>
> Dar mai apoi Crotona, cu zidul dorian,
> M-au despărțit de-a pururi de glaucul noian...
> O, Iön!... Dunul Spartei încruntă strîmta zare;
>
> Și sus, prin golul nopții — mai trist și mai sever —
> Cetatea siderală în stricta-i descărnare
> Îmi dezvelește în Număr vertebra ei de fier...

Sonetul organizează imaginea lumii în două tipuri opuse de spațiu (ionian/dorian), structurate în jurul unei axe pe care o reprezintă drumul pribeagului Pytagora, din Samosul natal spre Crotona, cetatea italică a maturității și a exilului. Insula natală e prezentă în text doar aluziv, prin invocarea nostalgi-

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

că a strămoşului ionienilor şi, deci, al Samosului („O, Iön!") şi prin asocierea spaţiului insular cu cel marin, care aduce toate conotaţiile dionisiece obişnuite în opera lui Barbu: „glaucul noian" e abisul fluid în care privirea se cufundă („în sânul adîncimii fluide am privit"), dezvăluind „ochiului lăuntric" amestecul contrariilor („a umbrei şi culorii bogată-amestecare") şi nestatornicia trecătoarelor forme („Multipla aparenţă şi veşnica schimbare"). La celălalt capăt al drumului, spaţiul dorian dominat de „duhul Spartei" şi reprezentat de Crotona, e un univers al formei îngheţate care limitează eterna mişcare a vieţii („încruntă strîmta zare") în ziduri de cetate şi conduce spre revelaţia severă, celestă a principiului însuşi de structurare a formei: Numărul, Ionian prin origine şi dorian prin adopţie, născut în insula din mijlocul mării spre a sonda abisul numenal, dar întors (exilat) între zidurile cetăţii, „Pytagora" e (ca şi Nietzsche, ca şi Roderick Usher) imaginea emblematică a dualităţii spiritului. Axă între tărîmuri (să reamintim: în eroii lui Mateiu Caragiale, Barbu vedea „axe universale"), spiritul devine „creator de sensuri" (*Nietzsche*), descoperitor al principiilor (Numărul, dezvăluit lui Pytagora de Cetatea sideală), doar la capătul călătoriei între tărîmuri, adică după cufundarea în abisurile „materiei încreate" şi înălţarea dramatică în universul apolinic al formelor arhetipale. Această dublă mişcare rămîne o constantă a întregii creaţii barbiene, de la poeziile — renegate — ale începutului la ciclul *Joc secund* sau la *Veghea lui Roderick Usher*, — o creaţie care este, aşadar, în nici unul din momentele sale, expresia unei „negări spiritualiste a lumii"[15], ci expresia investirii cu sens a existenţei orgiastic asumate.

5. Arhetipul acestui traseu al spiritului angajat într-o cunoaştere participativă îl alcătuieşte orfismul şi, în genere, vechile religii ale misterelor. După modelul seminţei ce renaşte numai cu condiţia de a fi trecut prin moarte, divinităţile vegetaţiei — Persephona, Dionysos, Osiris, Attys etc. —, eroi

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ai dramelor sacre înscenate anual, îşi iniţiază credincioşii în marea taină a morţii-spre-renaştere. Sfîrtecarea şi renaşterea lui Dionysos, răpirea în Hades, nunta subterană şi reîntoarcerea ciclică a Persephonei pe pămînt — adică moartea şi renaşterea zeilor — reprezintă, în aceste scenarii iniţiatice, corespondentul „punctelor critice" ale „infrarealităţii" barbiene. Angajate în explorarea — sau revelarea — „punctelor critice ale naturii", textele lui Barbu au de fapt, toate, caracter de scenariu iniţiatic, caracter vizibil uneori (ca-n *Driada, După melci, Selim, Nastratin Hogea la Isarlîk* etc.), mascat sau eliptic alteori (*Uvedenrode, Din ceas, dedus..., Veghea lui Roderick Usher*), ceea ce pune probleme speciale de receptare a unei opere care nu se cere contemplată cu detaşare estetică, ci, dimpotrivă, asumată prin cunoaştere participativă. Ambiţia poetului era, am văzut, să „iniţieze de lucrurile esenţiale", comunicînd un „curent de emoţii orfice" (*Jean Moréas*). Modul comunicării se schimbă de la o etapă de creaţie la alta, tocmai pentru că Barbu e în căutarea unei formule poetice care să încarneze „punctele critice" pe cît posibil nemediat intelectual, obligînd cititorul să experimenteze *direct* facerea şi desfacerea lumii. Calea acestei experimentări va fi muzicală în *Uvedenrode*, sintactică în *Joc secund* (violentarea sintaxei convenţionale însemnînd refuzul lumii gata instituite, logic, prin discurs, şi re-crearea ei într-un joc la care eşti invitat să *participi*, acceptîndu-i integral regulile). Deocamdată însă, în aceste prime poezii pe care le va renega mai tîrziu, Barbu procedează tradiţional, adică discursiv, înscenînd „punctele critice" ale infrarealităţii în fabule geologice (*Lava, Munţii, Banchizele*) sau apelînd direct la scenariul misterelor eleusinice, căror figuraţie va constitui o constantă în vocabularul său poetic. *Pentru Marile Eleusinii*, unul din cele mai frumoase poeme ale perioadei de început, reface emoţia actului iniţiatic înţeleasă ca emoţie a participării la ritmurile cosmice, reeditînd aluziv înscenarea dramei sacre în spaţiul eleusinic. Marile Eleusinii se celebrau în luna Boedromion

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(sfîrşitul lui septembrie, începutul lui octombrie), ceea ce devine, la Barbu, amurgul unui ciclu vital — ora *tîrzie* (a anului, dar şi a zilei îndreptîndu-se spre Marea Noapte) cînd presimţirea plînsului subpămîntean răzbate prin somptuoasa împlinire a anotimpului. Toamna („Cer plin de rodul toamnei" va „flutura" şi-n *Nastratin Hogea la Isarlîk*) şi seara sau amurgul (din *Selim, Domnişoara Hus, Ultimul centaur* etc.) înseamnă forme ale unui timp „tîrziu" (*Domnişoara Hus*), un timp prezent care nu-şi mai e contemporan sieşi, ci e, deja, „dincolo", vestind apropierea „punctului critic" şi, deci, a revelaţiei[16]. Ca timp al revelaţiei supreme (încheind o existenţă „năucă") apare amurgul în splendidul sonet *Ultimul centaur*, topind în moarte „agregatul nestabil" („nepotrivitul bloc") al celei de pe urmă fiinţe fabuloase:

În ziua din urmă zori din loc în loc
Năuc... Dar mai spre seară desfăşură deodată
Pe asfinţitul verde, cu lespedea mîncată,
Regescul vas de gînduri prescute în dobitoc.

Tăriile topiră nepotrivitul bloc...
Tîrziu, spre geruri albe, o carne înnorată
Porni, în melc de abur, pe cînd dezgrădinată
Se lămurea din noapte o inimă de foc...

În toamna promisă de *Pentru Marile Eleusinii* se va auzi chemarea hierofantului, prin care răzbat suferinţa Demetrei („zeiţa pămînteană") şi plînsul Persephonei, Kore-Fecioara — răpită de Hades:

Şi-n calda strălucire a lunilor toride
Va prinde să decline, cînd soare potolit
Spre golfuri de-întuneric va luneca, trudit,
Îşi va rosti chemarea din nou, Eumolpide...

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

La vorba lui, pătrunsă de-un tăinuit fior,
Tu vei ghici durerea zeiței pământene
Și plînsetul Fecioarei, ce cîmpuri leteene
I-e dat mult timp să ude în roua ochilor.

Și-în toamna, somptuoasă de purpură și nacru,
În toamna unde seara încheagă tonuri vii,
Prin surda picurare a orelor tîrzii
Îți vei purta tristețea, încet, pe Drumul Sacru.

Nocturne bolți vor ninge din slăvi misterul lor.
Ți s-o răsfrînge-în suflet tăria-îngînduratã
Iar sfînta ta durere va trece legănată
În ritmuri largi și grave, de corul sferelor.

„Tristețea" sau „sfînta ta durere" din *Pentru Marile Eleusinii* nu are nimic din sentimentul contestat de vechea poetică expresivă, nimic din „durerea divizată" (sau „durerea fiecărui") pe care Barbu o va refuza, programatic, ca subiect poetic în *Timbru*. Ea nu e durerea *mea*, ci durerea zeiței pământene, sentimentul cosmic al lunecării în moarte, e plînsul subteran al Fecioarei — sămînță la care ești chemat să participi în ceasul sacru al amurgului autumnal, pe Drumul Sacru ce conduce spre Eleusis, adică spre revelația „nunții subterane", a nuntirii cu moartea care înseamnă, în final, triumful vieții renăscute:

Pe Calchion*, în templul încins de roci calcare,
Acolo te așteaptă, cucernic, dorul meu;
Acolo vei ajunge în Marea Noapte, greu
De gînduri, de neliniști, de-adîncă-înduioșare.

Și vei urma... Cuvîntul va legăna domol
Povestea fără nume a Nunții Subterane;
Uimit îi vei cuprinde supremele arcane
Din culmi nebănuite și limpezi, de simbol.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Iar curînd, topit în apa adîncilor mistere,
Zeiței chtoniene întreg te vei fi dat,
Cu mîini îngemănate și gînd cutremurat
Îți voi aduce iarba culeasă în tăcere...

Revelația eleusinică e aceea a ciclicei renașteri, întrupată simbolic într-un spic de grîu, rod al nunții subterane, prezentat de hierofant în tăcere (conform informațiilor din Hippolytus) ca supremă taină („supremele arcane") în cadrul ultimului moment al ritului secret (epopteia)[18] — spicul orfic, pe care îl vom reîntîlni în poezia ciclului eroetic (*Lemn sfînt*), așa cum vom întîlni o serie de alte elemente ale ritului eleusinic, neintroduse în poemul de față, diseminate discret în texte ulterioare (coșul lui Selim, ca și mînta-viol a calului de val și a cavalei din *Uvedenrode* sînt aluzii la elemente de ritual sau la momente secundare ale ritului pe care ritualul îl celebrează). Dar, din întreaga figurație eleusinică, elementul cel mai rezistent, identificabil pe parcursul întregii creații barbiene, îl reprezintă cele două zeițe care aduc o dublă înfățișare a feminității, legată de elementul chtonian, celebrată însă, prin durere, de „tăria-îndurată" a Cerului nocturn, în acordurile muzicii sferelor. Demeter, zeița mamă, este zeița fertilității, a rodului, a universului înființat, și doliul ei amenință lumile cu pustiirea. Ea e echivalată, în *Panteism*, cu Cybele, înfățișare a feminității fertile, a adîncurilor calde, umede și fecunde ale pămîntului, celebrată în ritualuri orgiastice. În tonul parodic din *Răsturnica*, zeița mamă e echivalată, în sens thanatic, cu Gea, în al cărei pîntec-mormînt se întoarce fiica și proteasa ei („În zi de harți, în ceas de toacă,/ O vom porni prin smîrc, băltoacă,/ Spre un pămînt de hopuri plin,/ Greșit și orb, ca un vagin"). Kore — sămînța îngropată, devenită Persephone, stăpîna infernului, și reînviată după ce a parcurs traseul infernal al germinației, — este Fecioara vortită nunții subterane. Ca „existență embrionară", ca „germene" ce parcurge „peisajele nubile", ea e o emblemă a „incipatului cosmic", moartea și renașterea ei reprezentînd „punctele critice ale naturii", unde existența se retrage în stare de potențialitate, iar virtualul se actualizează, manifestîndu-se.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuplul mistic Demeter (Marea Mamă, zeița pămînteană) — Kore (Fecioara îngropată) asociază astfel stabil, în opera lui Barbu, relația virtual-manifest şi „punctele critice ale naturii" între increat şi creațiune cu cele două înfățişări complementare ale feminității: fecunda, „impudica Cybelă" şi suav îndurerata fecioară îngropată, al cărei plîns răzbate din „peisajele nubile" prin care trece somnul semințelor.

După acordurile grave din primele poeme, poezia lui Barbu va evolua spre o tonalitate ambiguă, în care grotescul şi sublimul coexistă ca fețe ale unei unice realități. Această nouă tonalitate apare o dată cu ciclul *Isarlîk*, dar ea e prefigurată prin aplicarea figurației mitice asupra unui registru profan în *Răsturnica*, un fel de replică „de cabaret" la misterul Fecioarei îngropate, o manifestare „seculară" a scenariului mitic. În translație profană, în spațiul cu valențe epifanice totuşi centrat adesea grotesc, cele două înfățişări mitice ale feminității se metamorfozează în două embleme pe care le voi numi, cu termenii lui Barbu, *Dama* şi *Sora*. Apelînd, în prima variantă, la figurația jocului de cărți („Tu mire-al inimii plîngi Dama") — aşa cum T.S. Eliot apelează, în *The Waste Land*, la figurația *Tarotului* — şi mizînd evident pe caracterul ambiguu al termenului sugerat de această figurație, *Răsturnica* e un prohod, în acelaşi timp grotesc-obscen şi sublim-cosmic, pentru o preoteasă a iubirii, un prohod al cărui motto din Shelley („I weep for Adonis, he is dead") o apropie pe eroină, în ciuda statutului ei cel puțin ambiguu, de situația mitică a Fecioarei întoarse prin moarte în pîntecele matern al pămîntului. Dedicată în una din variante „Surorii mele duhovniceşti, Răsturnica. In memoriam"[19], „porcăria aceea de *Răsturnica*, care storcea lacrimi lui Luchi Caragiale"[20], scrisă „într-o stare de suflet impie, dar compătimitoare", e, ca structură, o replică desolemnizată la balada lui Poe, *Lenore*[21], dar şi o proiecție cosmică a feminității ispititoare, prin care eroina poemei devine, în ciuda statutului ei etic şi social ambiguu (sau tocmai prin el), ca mai tîrziu Domnişoara Hus, o „natură planetară": „La vecinic geam, sub păr de fum,/ Subțirea-i tîmplă bate-acum,/ Un smalț astral i-aprinde fața..."

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În sfera poeziei de cabaret din care face parte şi *Răsturnica*[22] s-ar putea înscrie o serie de ocazionale (*La Tante Mean, Tante Bhur!* etc), dintre care ultima, inspirată de localul ce perpetuează memoria unei celebre curtezane din Hamburg, moartă la doi ani după Lessing (dar mult mai faimoasă decît el, comentează amuzat Barbu, pentru că mult mai aproape de universul elementar, al „Principiilor"), prilejuieşte poetului o transcriere în registru ludic a temei mitice a Cybelei, al cărei cîntăreţ se declară:

Purtat-am lirei noastre, sus
Şi Pezevenghi şi Kyre Hus.
Dar sborul poate cel mai sur
E prin Hamburg, la *Tante Buhr*.
Făptura ei se-nchide-în zinc
Doi ani în urma lui Lessing
Dar mare-a faimă-a ei de Hură
Din spate, coaste, îl contura.
— E Tante Buhr azi un Principiu
Adînc sădit în Municipiu.
Prompţi coribanţi şi coribante
Se zbat în cinstea Marei Tante...

Variaţii pe tema acelaşi figuri vom întîlni în *Domnişoara Hus* sau *Cîntec de ruşine*. Imaginea complementară — cea a „Sorei" — apare în erotica de tinereţe, în piesele dedicate Măriei Zalic — „Slăvită Soră" din *Ţi-am împletit* — sau Hortensiei Papadat-Bengescu — „Sora" din *În ceaţă* —, devine motiv de comentariu, deopotrivă ironic şi înfiorat, în corespondenţa cu Tudor Vianu, căruia Barbu îi relatează extraordinara sa aventură cu o călugăriţă, sora Elsе[23], şi redobîndeşte în final, în figura surorii îngropate din *Veghea lui Roderick Usher*, dimensiunea mitică de Kore. Sub chipul „Surorii", Kore devine şi dublul feminin al eroului (aceasta e sora Elsе în corespondenţi cu Vianu), primind în textele mai tîrzii înfăţişare de *anima*.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

6. Întemeiată pe figurația mitică a cuplului Demeter-Kore, evocarea scenariului inițiatic din *Pentru Marile Eleusinii* se face însă prin structurarea discursului poetic în jurul a două roluri pronominale („tu" și „eu") ce reprezintă, în text, poziția neofitului și aceea a mistagogului. Prezența acestor roluri pronominale nu însemnează însă întoarcerea lui Barbu spre o lirică de tip personal. Poemul celebrează de fapt inițierea ca proces de impersonalizare a oului: revelația se produce doar atunci când granițele sinelui se șterg, atunci „când, *topit* în apa adîncilor mistere/ Zeiței chtoniene întreg te vei fi dat". Revelația înseamnă cunoașterea participativă a chiar „punctului critic". În măsura în care se manifestă ca „eu", eroul liricii lui Barbu este fie un neofit care trăiește procesul inițierii (*Driada, Selim, După melci, Nastratin Hogea* la *Isarlîk*), fie un inițiat a cărui voce răsună de undeva de pragul dintre tărîmuri (*Solie, Cînd va veni declinul, Regresiv, Edict* etc.) În *Solie*, eul se dedublează într-o ipostază a sufletului „uituc", „prins de vraja" humei, care se cere vindecat de amnezie, și o conștiință cunoscătoare a misterului dionisiac, o conștiință care n-a pierdut memoria „punctului critic" al creațiunii[24]:

— Păstrezi vre un răsunet
Tu, suflet prins de-o vrajă pe-al humei căpătîi,
Vre un crîmpei din silva ce, neîncăpătoare
Cutreiera hiatul adîncii nopți dintîi?

E mult de când ecoul vestirii-în tine moare
. . . . . .

Dar, depășind colanul
De piscuri sfidătoare, privește, am venit...
Am coborît să-ți sprijin truditul pas de frate
Ca, de pe-înalte praguri, s-ascult neîngrădit
Prelunga nechezare a lumii fecundate...
— Da nu știi încă?

Imnul tumulturilor vii
Nici zid și nici tenebră nu poate să-l sufoce;
La poarta zăvorită grăbește-te să vii:
Vei desluși și astăzi, în larguri, *marea voce*.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Solie dramatizează existența sinelui conform unui scenariu inițiatic, devenit dramă interioară. *Pragul, poarta zăvorîtă* etc. sînt termenii (motivici la Barbu) care desemnează spațiul de trecere al oricărei inițieri, așa cum momentul acestei inițieri e desemnat, de obicei, prin forme ambigue, de tranziție ale timpului: *seară, amurg, ora tîrzie/ Tîrziu, toamna, înserată.* Revelația însăşi e de natură dionisiacă (dezvăluirea „imnul tumulturilor vii", „marea voce" care străbate în larguri), dar calea pînă la ea depăşeşte sfera misterelor şi se prelungeşte în aceea a gnozei, deopotrivă familiară lui Barbu[25]. „Sufletul uituc", „prins de-o vrajă pe-al humei căpătîi" şi eliberat printr-o revelație anamnetică ne conduce (ca şi „somnul cărnii" din *Riga Crypto...* sau „omul uituc" din *Oul dogmatic*) spre motivul gnostic al somnului ca emblemă a condiției umane, ca „stare mortală, de inerție, de pietrificare a psihismului". Conform concepției gnostice, existența noastră (pusă, emblematic, sub semnul lui Endymion, „Cel adormit", şi recuperabilă doar prin Hermes, „Cel ce rămîne treaz chiar în inima morții") e cufundare în somn, înțeleasă ca „abandonare în voia inerției tentaculare a lumii"[26]. Ceea ce ne poate salva din adîncurile somnului sau ale uitării[27] e, conform mitului gnostic al „salvatorului salvat", μετανοια — dezvăluirea „adevăratului sine"[28], a acelui sine iluminat care-şi poartă, la Barbu, *Solia* în lume. Acestui adevărat sine îi poate fi atribuită vocea care rostește, în splendida *Cînd va veni declinul*, îndemnul la topire beatitudinală a granițelor eului în plasma incandescentă a universului — ca-n viziunea lui Empedocle —, în substanța ignee a aştrilor — ca-n doctrina stoică —[30], adică în materia incandescentă similară *mării* dionisiace, opusă *gerului, înghețului* etc., care desemnează, la Barbu, „centura ființei" şi îngrădirea existențelor individuale:

> Cu mîini învinețite de umblet lung prin ger
> Voi reintra în mine cînd va veni declinul;
> Voi coborî să caut, pierdută-ntr-un ungher,
> Firida unde arde cu foc nestins Divinul.
> Şi flăcării voi spune: Fior al caldei firi

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Joc viu ori şovăielnic de galbenă maramă,
Vibrare necurmată, zigzag de pîlpîiri,
Uşoară şi fierbinte văpaie, te destramă:

Redă nemărginirii fugarul tău mister...
Mereu mai străvezie, mereu mai necuprinsă,
Prin sure şi înalte pustiuri de eter
Desfăşură pe hăuri o horbotă aprinsă.
. . . . . .

Vulturi de flăcări, aştrii spre tine s-or purta
Vîslirii lor solemne deschide-atunci fereastre
Şi bea din plin vîrtejul stîrnit în preajma ta
Cum, altădată, boarea pădurilor terestre.

Respiră, creşti mai vastă... În plasma unde doar
O singură năvală de năzuinţi se aprinde,
Asemeni unui mare şi lacom protozoar
Înmugurindu-ţi braţe[31], în noapte le întinde.

Al tău, al tău cuprinsul întregului dintîi!
Din negura-Andromedei la sorii din Centaur,
Stăpînitoare, soarbe tot cerul şi rămîi,
Prin marea de funingini, năvodul plin cu aur.

Viziunea triumfală a morţii din *Cînd va veni declinul* dă dimensiunea vitalist-dionisiacă a poeziei lui Barbu, care transcende (ca şi viziunea lui Brâncuşi) premisele — antropocentrice — ale tragicului. Marele privilegiu al conştiinţei de sine a umanităţii nu e conştiinţa morţii, nici conştiinţa limitei (care ne-ar putea conduce spre o definiţie a omului tragic), ci conştiinţa glorioasă, triumfătoare, a transcenderii oricărei limite, în care spiritul uman citeşte, cu bucurie extatică, marea, mîntuitoarea lecţie a Vieţii Universale.

7. Fără figuraţia mitologică din *Pentru Marile Eleusinii*, cîteva poeme de tinereţe ale lui Barbu (*Driada* şi *După melci* în primul rînd) se structurează în tipare tipice de „mistere". Prolixă, cu schema narativă (suport al simbolismului orfic) încărcată cu elemente accidentale, *Driada* (din care un scurt

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

fragment e punctul de plecare pentru poezia *Înecatul* din ciclul *Joc secund*) încearcă înscenarea misterului ciclicei renaşteri a naturii în contextul existenţei noastre familiare. Arborele stingher, contemplat printr-un fel de filtru-ochean care îndepărtează („Eu îl priveam prin geamul vărgat de luciri, vara,/ Ori scris de colţii iernii cu sterpe flori de ger") exercită asupra spiritului o atracţie care pare periculoasă („Dar pîrtia sticloasă mi se părea înceată:/ Iar calea însorită, prea lungă pîn'la *el*") şi e mereu ocolită („Şi-am stat să-înnod într-una — inel lîngă inel —/ Din sfoară — mreji, şi vîrşii, — din salcie tăiată"), fără să-şi piardă, totuşi, puterea de seducţie („Şi totuşi cît de dornic eram să-i fiu aproape..."). În momentul primăvăratic, cînd existenţa naturii trece pragul ciclicei sale înnoiri"[32] („Lăsai să treacă gerul; apoi un lung pomelnic/ De zile înmoinate..."), atracţia „stingherului din luncă" biruie („Orbit, plecat minunii, mi-am spus: Să nu mai pregeţi") şi chemarea sa, replică familiară la chemarea Eumolpizilor, deschide prin huma primăvăratică a luncii un nebănuit Drum Sacru („Aşa, am pus deoparte şi munca migăloasă,/ Şi trîndăvia iernii, şi grijile de ieri,/ Ca singur, în şoptirea născîndei adieri,/ S-o iau pe cărăruia de humă lunecoasă"). Pelerinului singuratic i se dezvăluie acum, pe drumul (care primeşte amploare şi dificultăţi ritualice) pînă la copacul mereu zărit pe geam, clocotul ameţitor al sevelor care transformă lunca într-o altă mare dionisiacă. În cascada „miresme(lor) calde", pelerinul năuc de zvonul vital al sevei atinge clipa revelaţiei „punctului critic al naturii", momentul sacru al renaşterii arborelui bătrîn („Un trunchi cu prăpădite crăci vechi ce stau să pice") în etern tînăra lui Driadă: („Atunci, silindu-mi ochii să ţuie şi să vadă,/ Zării, rîzînd sub maldăr de foi şi păr galbui,// În loc de arbor, însăşi străvechea lui Driadă...").

Substitutul eleusinicei Kore, Driada mai păstrează ceva din suportul mitologic al fabulei metamorfotice, chiar dacă această fabulă e implantată, discret, existenţei noastre cotidiene. Barbu va elimina în continuare suportul mitologic (discursiv, codificat cultural) al misterelor, şi astfel ultimul avatar al fecioarei din Eleusis nu va mai fi semidivinitatea a că-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

rei prezență pare sugerată de ciclul anotimpurilor, ci melcul umil, necanonizat de mitologiile clasice, deși purtător al simbolismului nașterii și renașterii[33] (*După melci*, *Uvedenrode*). În mitologia barbiană proprie, melcul va deveni astfel substitut (în *Uvedenrode*, substitut și asociat) al Fecioarei, în care am citit — în dialectica latent/manifest a „punctelor critice" — un simbol al purei virtualități[34]. *După melci* cumulează toate motivele inițiatice deja discutate: *drumul* — drum periculos, amenințat de „guşata cu găteji", prefigurare grotescă a amenințării cosmice (vijelia de Păresimi, surparea „podului lumii") —; dialectica *interior/exterior*, *virtualitate/manifestare* — ca ieșire în viața-spre-moarte, prezentă în izomorfismul cochilie protectoare („oblon(ul) de var între trup şi ce-ei afar'") — bordei (căptuşit cu pene, cuib cald, protector); *somnul* ca eufemizare dar şi ca simbol al morții („moşul Iene/ Din poiene", care adie la genele copilului, dar care fură cornul frînt al melcului înghețat); *frigul* (simbol al formei care îngheață, al „centurii ființei" — care e începutul morții); în sfîrşit, izomorfismul parțial copil-melc, în care moartea melcului e, pentru copil, revelația nașterii în formă, în nestatornicul (ano)timp al primăverii ca început al înghețului morții.

După melci, singura dintre poeziile primei perioade nerenegată de Barbu, desăvârşeşte abandonarea vocabularului motivic neoclasic şi transferul structurii de „mister" asupra unui material familiar, organizat deocamdată, încă, narativ.

8. Structură dramatizată, de scenariu inițiatic, au de fapt şi primele „pastelurі" ale lui Barbu. Astfel, „pastelul" — un pastel întotdeauna dinamic (dramă cosmică, scenariu al ciclicei morți sau renașteri a naturii), e, poate, specia cea mai rezistentă a operei barbiene. Încă naiv, cu ecouri involuntare din Alecsandri, *Fulgii* încearcă introducerea principiului metamorfotic în descripția peisajului („Nori turburi, nori metalici... Ați prefăcut în domuri de-argint natura moartă"), dar aspectul de mister, de revelație sărbătorească e ratat, pentru că revelația e tratată în registrul romantic al simpatiei eu-natură („Ce surdă simpatie/ Nori turburi, nori metalici, spre

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

voi întins mă poartă?... — O, suflete, ca lunca te-îmbracă — în hiacintă"). *Umbra* narativizează prolix triumful întunericului în luptă cu lumina solară; e epilogul unei mahii, cu recapitularea narativizată a momentelor luptei. Finalul („Te uită: zările se împreună./ Un ocean, talazul tău cernit;/ — Cînd, Umbră, sub zenitul poleit,/ Te vei preface-în mistic clar de lună?") trimite la sensul „mistic" al poveştii Umbrei, care se transformă astfel într-un mister: dezvăluirea luminii („mistic clar de lună") în miezul nediferenţialului, a umbrei. Mai evoluate artistic sînt cele trei variante ale unui „pastel matinal", publicate la distanţă de un deceniu (1921—1931), pastel conceput, încă din prima formă (*Răsărit*), ca imagine a unei drame cosmice a morţii-spre-renaştere: „Răsărit" înseamnă, aici, victoria „războinicului solar" care, „adînc la rădăcina fibrosului şurup,/ Împlîntă-în ţeasta nopţii pumnale de lumină". A doua variantă, *Măcel*, transformă *descripţia* acestui agon cosmic în descrierea unui act de cunoaştere participativă, adică a unui *proces de iniţiere* în drama — abia sugerată — a unei agonii cosmice:

Înghesuiţi sub brîul acestui dîmb de cridă
Am ascultat o noapte şi o zi, pe vînt adus,
Roitul săgetării cu zbîrnîiri de fus,
De-acolo, din cîmpia văroasă şi aridă.

Un soare fără spiţe de raze, spre apus,
Părea un ochi cu fire umplut, şi cu obidă;
O brîncă înnorată lupta să ni-l închidă.
— Apoi, tîlmita noapte a muls opal de sus.

În trînta pătimaşă, în strîngerea virilă,
S-au frămîntat oţeluri cu aşchii de şindrilă,
Şi lupta geme încă prin aburii lăsaţi.

Iar sus, urcînd, movilă, prin negurile plate,
Morţi goi, ce-în sfori de sînge stau cobză înnodaţi,
Se-întorc la orbul lunii căscînd din beregate.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Trăit — şi nu doar contemplat ca spectacol alegoric al soarelui care înjunghie „a nopții grea pieptănătură" —, pastelul convențional dramatizat din prima variantă devine acum imaginea morții însăşi, proiectată la dimensiuni de *măcel cosmic*. Cum „trăirea" înlocuieşte contemplarea detaşată, logica obiectivă a spectacolului se tulbură, relația subiect-obiect se ambiguizează, inaugurînd procesul de „ermetizare" a textului care în ultima variantă — din 1931 — nu aduce modificări esențiale în structura discursului poetic, dar îşi suprimă şi ultima „cheie" alegorică, modificînd titlul — purtător de sugestii semantice — de la *Măcel* la *Text*. Pastelul dramatizat din *Răsărit* devine, astfel, spectacol inițiatic al morții cosmice (*Măcel*), pentru a sfîrşi într-un, (ermetic) epitaf, inscripție („Text") abreviată ce consemnează participarea noastră („-ntipăriți în coama acelui val de ceață/ Am ascultat o noapte şi-o zi...") la lupta şi la aparenta ciclica victorie (de „o noapte şi-o zi") a întunericului sau a luminii. Pastelurile — sau descripțiile — care alcătuiesc nucleul multor poezii din ciclul ermetic[35] vor fi, toate, asemenea „texte", notînd, cu o sintaxă abreviată, nu aspectul de „obiect", ci participarea noastră — inițiatică — la drama facerii sau des-facerii sale.

9. Poeziile primei etape de creație a lui Ion Barbu ne-au apărut ca încercări de abordare a „punctelor critice ale naturii" prin fabulă metamorfotică, în majoritatea cazurilor accesibilă pe baza unui fond cultural comun cu cel parnasian (elemente mitologice, aluzii directe la Grecia misterelor eleusinice etc.). Barbu încearcă, deocamdată, să realizeze tipul de „cunoaştere participativă" în receptarea textului prin modalității discursive, adică urmînd modelul misterelor, utilizat deopotrivă ca tipar poetic, ontologic şi gnoseologic. Cunoaşterea participativă e, de aceea, deocamdată, postulată — şi expusă — nu însă realizată cu modalități specifice poetice. Căutarea acestor modalități (anticipate doar prin cîteva procedee, cum ar fi uzul apoziției sau al vocativului) va marca etapele următoare (canonice) ale operei lui Ion Barbu.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. Conform datării din dactilograma reprodusă ca „definitivă" din ediția îngrijită de Romulus Vulpescu: Ion Barbu, *Poezii*, București, 1970, ediție pe care o folosesc în continuare pentru textul poeziilor. Cercetarea poeziei lui Barbu e însă îngreunată de stadiul cu totul nesatisfăcător al editării operei, adică de lipsa unei ediții critice care să înregistreze (cu scrupul filologic) *toate* variantele textelor. În mod normal, textul de bază ar trebui să fie ultimul *publicat* de autor, dar, chiar alegînd un alt criteriu de stabilire a textului 'definitiv', dactilograma pe care se întemeiază ediția Vulpescu s-ar fi cerut confruntată și cu cele două caiete manuscrise (*Ochian* I și II), pentru că în unele cazuri (v., spre exemplu, poezia *Lava*), modificările de acolo (nesemnalate în ediția din 1970) sînt absolut esențiale și vădesc, paradoxal, o conștiință estetică mai evoluată decît cea care se lasă întrevăzută în corectura definitivă", mai tîrzie cu 20 de ani. Această gravă lipsă e suplinită, parțial, prin variantele și manuscrisele publicate de Mircea Coloșenco în „Manuscriptum", 1978, nr. 1; pentru poeziile cuprinse în volumul din 1930, variantele facsimilate pot fi urmărite în frumoasa ediție (bibliofilă și critică) îngrijită de Romulus Vulpescu, *Joc secund*, București, 1986. Voi semnala în note doar cazurile în care folosesc, pe lîngă ediția din 1970, ediția bibliofilă sau texte publicate în reviste de Mircea Coloșenco și de alți cîțiva cercetători.

2. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III (*Evoluția poeziei lirice*), București, 1927, p. 400 și urm. De altfel, Lovinescu însuși vorbește despre „versuri de formă parnasiană (...) cu strofe ca arcuri puternice de granit", diferite însă în spirit („în conținut", spune criticul), prin caracterul lor dinamic-dionisiac, de creația „pur formală" a lui Hérédia și de „recele pesimism al poeziilor lui Leconte de Lisle".

3. Tudor Vianu unifică aceste ultime două etape în „ciclul baladic și oriental" (*Ion Barbu*, București, 1935), unificare la care nu ader, pentru că mi se pare că există diferențe esențiale în structura discursului liric caracteristic celor două cicluri.

4. Un studiu amplu, temeinic și meticulos al acestor rescrieri (văzute ca principiu de creație barbiană) întreprinde Marian Papahagi cu volumul *Critica de atelier*, București, 1983. (*Filologie barbiana*, p. 58—153).

5. Identificarea îi aparține lui N. Manolescu, *Iubita și Poezia*, în *Julien Green și străinătatea mea (Teme)*, București, 1984.

6. Eseul lui Barbu, *Dualitatea psihologiei ariene*, apărut în „România nouă", II, nr. 24 (10 iulie 1921), a fost repus în circulație de Pavel Țugui, care l-a reprodus în *Note despre edițiile operei lui Ion Barbu*, în „Limbă și literatură", 1985 nr. 2, p. 196—198.

7. *Ion Barbu în corespondență*, p. 81.

8. *Ibid.*, p. 116.

9. Cunoașterea participativă, ilustrată de experiența „mistică", e „amorfă", „căci prin chiar natura ei transcende categoriile de subiect și obiect pe care le presupune orice definiție" (Gershom Scholem, *On the Kabbalah and its Symbolism*, translated by Ralph Manheim, New York, 1969, p. 8).

10. Conform informațiilor transmise de Hippolytus în al său *Labirint*

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

sau Respingerea tuturor ereziilor (cunoscut ca *Philosophoumena*) referitor la misterele eleusinice, hierofantul rosteşte la miezul nopţii, la lumina unui foc strălucitor, „Divina Brimo l-a născut pe Brimos, copilul divin" (Apud George E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, third printing, 1974, p. 306). Comentînd, în *A History of Religious Ideas*, vol. I, (*From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*), translated by Willard R. Trask, Chicago, 1978, pasajul din Hippolytus, Mircea Eliade identifica în Brimo numele tracic al zeiţei infernului, ceea ce conduce spre echivalarea misterelor eleusinice cu celebrarea hierogamiei subterane (p. 298).

11. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, vol. I, 1966, p. 225–236 (*Structure des relations de personne dans le verbe*).

12. Carmen Vlad, *Categoria gramaticală a persoanei la substantiv*, în „Studii şi cercetări lingvistice", XXI (1970), nr. 3, p. 281: „Trăsătura pertinentă în opoziţia nominativ/vocativ e *persoana.* Astfel, vocativul se transferă de pe poziţia cazului al cincilea din paradigma substantivului de poziţia *nominativ* a persoanei a doua".

13. Textul e publicat de M. Coloşenco în „Manuscriptum", 1978, nr. 1.

14. Dialogul cu un „interlocutor mut" e structura caracteristică meditaţiei romantice (şi preromantice), ilustrată prin excelenţă, în romantica românească, de poezia ruinelor şi preluată în meditaţiile de tinereţe ale lui Eminescu (v. *Mortua est!*) Am urmărit această structură în *O interpretare*, „Tribuna", 1980, nr. 3.

15. T. Vianu, *Op. cit.*, p. 79.

16. Pentru Al. Paleologu (*Studiul citat*), „Tîrziul indică timpul perfecţionării spirituale, maturitatea ei, lentul progres către stadiul final; acesta nu poate fi atins decît prin asceza dialectică, de care vorbeşte Plotin". Dacă acceptăm însă ipoteza cunoaşterii participative, opoziţia spirit-existenţă corporală şi teza ascezei spiritualiste ca şi asocierea lui Barbu cu spiritualismului neoplatonic, se vădesc nefondate.

17. Megaron, templul Demetrei din Imnul homeric, se înalţa „pe Kallichoron", presupus de cercetători a fi o fîntînă; templul s-ar fi aflat deci la nord de fîntîna Kallichoron (G.E. Mylonas, *Op. cit.*, p. 25–54).

18. Ambiguu, textul lui Hippolytus a fost interpretat în două feluri: spicul e *„cules* în tăcere şi apoi arătat, sau spicul cules e *„arătat* în tăcere". Prima interpretare, prezentă şi-n poemul lui Barbu apare, spre pildă în lucrările lui Walter Otto, prin care *The Meaning of the Eleusinian Mysteries*, (1939), în *The Mysteries. Papers from the Eranos Yearbooks*, Bollingen Series XXX. 2, translated by Ralph Manheim, Princeton, second printing, 1971, p. 25. A doua interpretare, în G.E. Mylonas, *Op. cit.*; C.G. Jung, C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, translated by R.F.C. Hull, Bollingen-Series XXII, Princeton, third printing, 1973, p. 182. Tipul de interpretare cunoscut de Barbu ar putea ajuta la clarificarea surselor care îi furnizează informaţiile despre misterele eleusine, informaţii foarte bogate, cu o serie de amănunte care vor apărea în alte poezii şi care provin, în ultimă instanţă, din Hippolytus, Pausanias etc. Simbolistica Fecioarei în opera lui Barbu (Fe-

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

cioara Lumii — Kore Kosmou, după titlul unui celebru tratat hermetic) e studiată pe larg (din perspectivă alchemică însă) în interesanta *Lucr. cit.* a lui Dorin Teodorescu, p. 110—111.

19. Variantă inedită, publicată de Mircea Coloşenco, în „Manuscriptum", 1983, nr. 3.

20. Autocomentariul ambiguu al poetului în Gerda Barbilian, *Op. cit.*, p. 193.

21. A se compara versurile „Să plîngem toţi. O, toţi în cor/ să croncănim un Nevermore!/ Dar duhul ei, de-ai pururi dus/ Să ni-l gîndim în *cît mai sus*" (unde citatul din *Corbul* lui Poe e evident), cu „A dirge for her the doubly dead in that she died so young (...) How shall the ritual, then, be read? — the requiem how be sung..." în *Lenore*, şi imaginea cerească a tinerei moarte, a cărei replică ambiguă e de găsit în textul lui Barbu.

22. „La Răsturnica" era firma unei — se pare, celebre — crîşme (v. comentariile din notele ediţiei Vulpescu, p. 70).

23. „E întîia dată cînd într-o femeie surprinde identitatea mea, recunosc surora" (G. Barbilian, *Op. cit.*, p. 133). Numele *Elsei* apare şi într-o altă combinaţie, ca avatar al „Damei": e „dama Elsa" din grotesca *Un personaj eteroman:* „Pe-acest hieratic Paracelse/ Să-l logodim cu-o damă *(Else)*".

24. În fond, şi rolurile pronominale din *Pentru Marile Eleusinii* invită la a fi citite ca o dedublare similară a eului.

25. Fapt semnalat de Al. Paleologu în *Op. cit.:* „La Ion Barbu se găsesc urme de esoterism gnostic şi alexandrin".

26. Jacques Lacarrière, *Les Gnostiques*, edition revue et complétée, Préface de Lawrence Durrel, Paris, 1973, p. 25.

27. Tema platoniciană a *uitării* şi a *reamintirii* pătrunde, modelator, în gnoză, ceea ce nu schimbă însă, vom vedea, dominanta presocratică (preplatoniciană deci) a viziunii lui Barbu în esenţa ei.

28. Gilles Quispel, *Gnostic Studies*, vol. I, Istanbul, 1974, p. 55.

29. Pentru sufletul restituit plasmei incandescente în viziunea lui Empedocle, v. E.R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, traducere de Catrinel Pleşu, Prefaţă de Petru Creţia, Bucureşti, 1983, p. 180, 201.

30. A.J. Festugière, *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, 1967, p. 94.

31. *Braţele* sau *tentaculele* (v. *Lava*) sînt la Barbu, prelungirile prin care fiinţa limitată încearcă să-şi sfarme limitele şi să-şi asume, lacomă, substanţa unanimă („mare" sau „focul") a Vieţii.

32. Primăvara (v. şi *Selim*), ca şi toamna, e, la Barbu, un anotimp de trecere, un timp propice prielnic ritualurilor iniţiatice. E timpul nunţii cosmice, timpul cînd „nu ştiu ce amestec de-arome şi zăduf/ Topea orice făptură în marea nuntă a firii".

33. Interior vîscos, exterior pietrificat, „contradicţia scoicii" (care îi inspiră lui Bachelard consideraţii asupra fenomenologiei verbului „a ieşi") ar putea fi, după filosoful francez, prilej de „psihanaliză cosmică" (*La Poètique de l'espace*, p. 109—117). După Kircher (citat de Bachelard), scoica e un „phoenix acvatic", simbol al resurecţiei.

34. Într-o schiţă manuscrisă (la care voi reveni), publicată de M. Coloşenco în „Manuscriptum", 1981, nr. 1, sub titlul *Geneză*, melcul devine

BCU Cluj / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

o emblemă a condiției umane originare „Omul = gasteropod, ființă bisexoidă". *După melci* a fost citită, de fapt, ca viu mister de Tudor Vianu de vreme ce bocetul copilului apare ca un bocet la moartea lui Osiris.

35. Efortul lui N. Manolescu de a le dezlega ca pe șarade nu e lipsit de sens în măsura în care înlesnește tocmai — dificila altfel — receptarea textului (v. *O Interpretare*, în *Teme*, 4, București, 1983). Decît că importanța pentru poetica lui Barbu nu e atît punctul de plecare, cît transformarea lui în pretext al unei trăiri inițiatice. De aceea, perspectiva critică a lui Șerban Cioculescu, privind complicarea șaradistă a unor subiecte poetice cît se poate de clare (*Aspecte literara contemporane*, București, 1972), e improprie textului lui Barbu, pentru că e dictată de o atitudine intelectuală total străină lui (bazată pe clasica opoziție subiect demiurgic — obiect inteligibil prin contemplare din afara lui).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LA MIJLOC DE RĂU ŞI BUN

„...Şi toată aparenta inimă locului o dezlegăm:
cadran afund al unor modificate, deviate
orlogerii, durînd necunoscut: la turle, pe
arbori, pe aburi"
(*Veghea lui Roderich Usher*)

1. Caracterizată de Aderca — în interviul amintit — ca „antonpannescă", poezia celei de a doua etape e subsumată de Barbu însuşi balcanismului, înţelegînd prin balcanism un ultim avatar al spiritului grec, al „unei Grecii mai directe, mai puţin filologice. E vorba desigur de o Grecie simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizaţie şi creaţie. Credeam a fi recunoscut în pitorescul şi umorul balcanic o ultimă Grecie. O ordine asemănătoare celei de dinaintea lăsării pe aceste locuri a zăpezii roşii — dreapta, justiţiara turcime[1]. Aceste preocupări coincid cu apariţia temei fundamentale — solemnă, neaşteptată — vizitînd întîia dată versurile mele şi marcîndu-le: Moartea şi Somnul (...) Sondagiile acestea în structura nevăzută a existenţei salvează poate cele ce scriam pe atunci, desolidarizîndu-le în destin de literatura de pitoresc şi de pastiul folcloric (lucruri de care mi-e groază)".

Aşadar, din nou Grecia, permiţînd „sondagii în structura nevăzută a existenţei", adică în „infrarealitate". O Grecie ascunsă ea însăşi, tipar îndepărtat care transpare — „simplă ipoteză morală" — într-un univers hibrid, în punctul în care „pitorescul şi umorul" întîlnesc solemnitatea Morţii şi a Somnului. Punctul acestei convergenţe a contrariilor se cheamă cetatea Isarlîk, utopic nucleu spaţial botezat de Ş. Foarţă, în cel mai pur spirit barbian, o „ou-topie"[1]. Numele cetăţii care dă titlul ciclului balcanic conţine sugestii ce trimit

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

spre un spațiu privilegiat, marcat de tradiția homerică, ascuns însă sub „zăpada roșie" — sîngeroasa purificare adusă de „justițiara turcime": Isarlîk, cetatea utopică a lui Nastratin Hogea, împrumută numele așezării turcești de pe locul vechii Troie[2].

În variantele inițiale ale poemei, cetatea se ridică în mijlocul apelor Dunării — „La vreo Dunăre turceasca/ Pe șes veșted, cu tutun,/ La mijloc de rîu vechi, bun". Dunărea (cu identitatea de la început estompată: „vreo Dunăre"), „rîu(l) vechi, bun" — ortografiat, după normele epocii, *„rău vechi, bun"* — devine, în varianta definitivă, o indicație topografică fabuloasă; „rîu"-l se transformă în Rău, și, din vag geografic, spațiul devine pur simbolic. Isarlîk nu mai e cetatea din mijloc de ape, ci punctul aflat la calea jumătate între Rău și Bun, centru și axă a lumii unind pămîntul și cerul („Pîn'la cer frîngîndu-și treapta"). Evă cosmică („ruptă din coastă de soare") — în *Încheiere*, cetate-mireasă („Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă") —, Isarlîk este un paradis ambiguu, un „rai" („Raiul meu, rămîi așa!") convertit în „raia" („Isarlîk, inima mea,/ Dată-n alb ca o raia") — adică, după Ș. Foarță, un „rai stîng, feminin"[3]. Isarlîk e, în ultimă instanță, punctul în care contrariile (*„var* și *ciumă"*, *„piatră* și *legumă"*) coexistă; „un tîrg *temut, hilar"*, marcat deopotrivă de semnele *morții* și ale *nunții* promise („Gîzii, printre ele mari"), „torcînd" gîturi în furcile spînzurătorilor („La fumul mării de aer/ Toarce gîtul, ca un caer,/ În patrusprezece furci,/ La raiale; rar, la turci") și îmbătîndu-se „într-un singur vin:/ Hazul Hogii Nastratin". Limbajul paradisiac din ținutul Isarlîk, comun pentru cîine, om, pasăre și apă, e cel evocat în *In memoriam*:

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai:
Vir-o con-go-eo-lig,
Oase-închise-afară-în frig;
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
— Rîs al pietrelor de-a dura
Pe trei trepte de mărgean!

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lumea din Isarlîk trăieşte în spaţiul miraculos de joc al limbajului, pe muchea cuvintelor: mărfurile care se caută aici nu sînt pietrele preţioase care fac ape, ci „Pietre ca apa de grele", inul topit „la jar alb" sau „Căţei(i) iuţi de usturoi" vînduţi de Nastratin „în leasă de copoi". În spaţiul de joc al limbajului se instaurează nu numai absurdul — prin ambiguizarea (lunecarea conceptelor dintr-o zonă semantică în alta) — ci şi grotescul instituit, carnavalesc, prin cacofonii („Guri cască cînd Nastratin...")[4] sau prin expresia trivială, ascunsă în miezul unui vers cu aparenţe inocente: „Joacă şi-în cazase sună/ Cînd cadîna curge-în lună"[5].

2. Eroul emblematic al acestui univers în care spasmul morţii întîlneşte hohotul rîsului este Nastratin Hogea, şi ivirea lui din apele Bosforului e celebrată în primul poem al ciclului, *Nastratin Hogea la Isarlîk* este (ca şi *Driada* sau *După melci*) un „mister"[6] ce ne conduce în miezul unei revelaţii iniţiatice. Anotimpul tomnatic de la Eleusis transpare prin amurgul autumnal al „veghii" Isarlîkului:

Ţara veghea turcită. Pierea o după-amiază
Schimbată-în apa multă a ierbii ce-învia
Cînd, greu şi drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,
Gîndacul serii urcă ghiocul de profir.
Cer plin de rodul toamnei îmi flutura — tartane
Tot vioriul umed al pruncilor gîltane...

Ca-n Isarlîk, fiinţa se învecinează cu cerul („Grădina îmi sta cerul, iar munţii — parmalîk"), iar eleusinicul Drum Sacru se converteşte într-„un drum" anonim („Un drum băteam, aproape de alba Isarlîk"), pe care pribeagul însomnurat caută — fără să ştie exact ce —, caută o pierdută „sculă de preţ":

— În gînduri încărcate, cînd căutam pe jos
Argintul unei scule de preţ atunci picată:
Cuţit lucrat, vreo piatră în scump metal legată,
Greu cercăn de cadînă topit la un bairam;
Nici eu nu mai ştiu astăzi ce lucruri căutam.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Căutătorul unor bănuite, pierdute lucruri de preț lunecă într-un ținut vătuit și însomnurat, în care „ochii tuturora călătoreau afund", „În gîndurile toate, soseau ninsori mărunte/ Și un suroase liniști se tescuiau sub cer", prefigurînd revelația halucinatorie[7], mediată oniric:

Atunci, cu ochi de seară și-abia deschise pleoape
(Căci, grei de-îngîndurare, nămeți mă năpădeau),
Cu ochi ce cheamă somnul din goluri și îl beau,
Îmi *desluşii*...

Revelația, astfel pregătită, este una prin excelență ambiguă: „un prea-ciudat caic", fără vîsle, fără pînze, fără nume, fluturînd de catarg „tot felul de obiele,/ Pulpane de caftane ori tururi de nădragi", apare ca o replică grotescă la corabia argonauților:

> În loc de aur, pieptul acelui trist Argos
> Ducea o lînă verde, de alge năclăite,
> Pe cînd la pupă, trase — edec ca niște vite
> Cu țeastă nămoloasă și cornulețe mii,
> Treceau în brazda undei strag de răgălii.

Replica nu e, însă, pur grotescă: „lîna verde" a algelor, care înlocuiește Lîna de aur, e de fapt semn al despletirii apelor somnului, căci verdele e la Barbu, un mărturisit simbol oniric („Astfel, Dl. Blaga propune... un anumit *verde*, ca veridică lumină a filonului nocturn, visul"[8]) și simbol inițiatic („lumina de atanor — însăși lumina dinlăuntru a viselor — a odăilor... irealitatea fundalurilor verzi ale amurgurilor..."[9]). Pe fantastic-grotescul caic, Nastratin Hogea, ascetul, sfîntul — „Un turc smolit de foame și chin, cu fața cîrnă", închis în el însuși („Cu mîinile și gura aduse la genunchi") se ridică, fantomatic, din apele morții („Ziceau: 'E-închis sub ape,/ Răsfățul ce nici marea turcească nu-l încape/ Și uşuratul Hoge, mereu sortariu,/ încheie-acum Bosforul cel limpede-în sicriu,/ Cu mîlul giulgi'"), surd la chemări și îmbieri, autodevorîndu-se în fața mulțimii care trăiește revelația „punctului critic" dintre viață și moarte:

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Vii, vecinici, din gingia prăselelor cumplite
Albiră dinții-în pulpă intrați, ca un inel.

Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.

Imaginea de Ouroboros[10] în care se convertește asceticul Nastratin marchează, ca supremă revelație a ciclicității Viață-Moarte, spațiul Isarlîkului, căci în privirile gloatei care a participat la spectacolul autofagiei sacre stăruie „din lîncezi ape", pîlpîind „gîlbuie/ Și uleioasă, dîra caicului turcesc".

De la revelația nunții subterane și a sicriului orfic din *Pentru Marile Eleusinii* la revelația autofagiei sacre din *Nastratin Hogea la Isarlîk*, poezia lui Barbu (care-și menține structura de mister) a trecut prin cîteva importante modificări. În primul rînd, ea nu mai operează în exclusivitate cu mitologemele moștenite prin cod cultural, ci creează un sistem de simboluri propriu, parte comune — deocamdată — cu sugestii folclorice balcanice. În al doilea rînd — și aceasta e de fapt modificarea esențială — ea abandonează dicția sacerdotală, tonalitatea sublimă, și descoperă un registru ambiguu, în care mediul de manifestare a sacrului este grotescul. Cu dinții lui „vii, *vecinici*", înfipți în trupul ridicat din sicriul apelor Bosforului, Nastratin nu este numai emblema mitică a coincidenței viață (eternă) — moarte, ci și înfățișarea grotescă a acestui punct de coincidență. Ascetul, hagiul spre sfintele locuri, e salutat ca sfînt „mereu soitariu". Și cum *soitar* înseamnă bufon, Nastratin e bufonul, care mediază revelația sacralității, așa cum caicul său grotesc — luntre și sicriu — e replica bufonă a corăbiei argonauților, înălțîndu-se însă din apele morții și ale somnului. Ca mai toate piesele ciclului balcanic, *Nastratin Hogea la Isarlîk* este în același timp, o *grotescă și o epifanie*, întemeind tonalitatea care va deveni proprie pentru întreaga poezie a lui Barbu.

Un punct mai puțin avansat în construirea acestei tonalități ambigue, în care grotescul și sublimul coincid, un punct în care mediul revelației nu e hilar, ci doar umil-familiar („hazliu"), îl reprezintă o altă piesă inițiatică a ciclului balcanic, neinclusă în volum, dar scrisă în aceeași perioadă cu

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Nastratin Hogea la Isarlîk şi trecută, în corespondenţa cu Tudor Vianu, în aceeaşi categorie a „mascarlîcurilor turceşti": *Selim*. În ciuda exotismului său balcanic, poemul se înrudeşte mai degrabă cu *După melci* decît cu *Nastratin Hogea la Isarlîk*. Ca şi *După melci*, *Selim* e povestea unei iniţieri timpurii, semnificînd — aici — integrarea cosmică a copilului („singur şi mic"), aflat „în pragul uşii", adică în punctul de trecere între interioritatea protectoare şi un înspăimîntător „afară", unde norii îl „înţarcă", îngrozindu-l. E, ca de obicei, un timp crepuscular, primăvăratic-copilăresc însă (ca în *După melci*), un timp al naşterii, al ieşirii spre lume:

> El a venit cînd, singur şi mic, în pragul uşii,
> Îmi răcoream la vîntul de-amurg obrazul-jar;
> Cînd — ghindă cafenie — picau leş cărăbuşii;
> Cînd era zarea: frunză uscată şi stejar.
>
> Cu ţîţe tăvălite-în funinginea din slavă
> Tot mai aproape norii — îl mă-înţărcau întîi;
> În somn plîngeam să-mi şteargă priveliştea hîrlavă
> Şi piroteam pe prispă cu pragul căpătîi.

Prin apele somnului înspăimîntat de înfăţişarea de monştri a norilor serii se limpezeşte încet, liniştitor, „un strigăt de-înserare", „hazliu şi larg", „ca o manea de moale". Vestirea hierofantului e înlocuită de vocea hazlie dar adînc-chemătoare a vînzătorului ambulant, care se desprinde din umbrele serii, deopotrivă blînd şi poruncitor:

(Amestecul de aspru şi blînd din ochii lui!)

„Săgeţile poruncii zvîcneau în puf de rugă.
Să nu urmez chemării adînci — aş fi putut?
— La namila din poartă m-am năpustit, în fugă,
Obrajii să mi-i sprijin pe palmele-i de lut.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Namila" blîndă, întrupată din umbrele înserării, dezvăluie copilului comoara fragilă ascunsă în panerul lui de umil vînzător ambulant — „ocheane limpezi" prin care lămureşte, tremurătoare, aceeaşi lumină verde străjuind pragul tuturor revelaţiilor barbiene:

Ca sculele-în sipeturi, aşa mi-aţi răsărit,
Alviţe rumenite, minuni de acadele
Sticloase — numai tremur, văpăi de ape — ca
Ochianele de limpezi, de mici: la fel de grele...
O rază prăfuită prin toate furnica.

Şi dîrdîind sub brumă şi colţi de migdale
Rahatul părea urmă de-îngheţ după topit,
Un candel cît o nucă, prin perne de halvale,
Dormea-în trandafiriul lui şters s-aburit.

(Răsfrîngeri vechi... Cuvîntul se-încăpător nu poate
Să-mi zică iazul verde ce-mi tremurați şi-acum...
Biet turc legat de biete cleştare...)

În panerul lui Selim (ca-n cochilia melcului sau în coaja de var a oului) materia inocentă, fragilă, doarme, şi prin somnul ei străbate, tremurătoare, lumina verde, „lumina imanentă a visului". Această dezvăluire a materiei însomnurate culminează cu o ofrandă — cu darul lui Selim („Dintre toate/ El candelul mi-alese"), după care vestitorul serii se re-topeşte în lumea de dincolo de prag, eufemizînd-o. Universul nu mai e, acum, populat de turma norilor monstruoşi; lumea (noaptea, „vaguri suburbane", luna, steaua) devine spaţiul în care Selim se topeşte, lăsîndu-şi „urmele", care fac cosmosul familiar:

Acolo, noapte, uliţi şi vaguri suburbane
Topiră pe-îndelete năluca lui Selim.
În candel, pînza lunii se răsuci — turbane —
Şi-o stea ilic de umbră cusu, cu ibrişim.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Barbu se amuză ascunzînd în acest poem al copilăriei elemente de figurație eleusinică, discret travestite. Pentru un cunoscător al ritului eleusinic — şi al jocului de încifrări hieroglifice specific poeziei lui Barbu — „coşul lui Haiva la Selim" reaminteşte, inevitabil, vasul secret al cultului eleusinic (κέρνος) după cum „dulci(le) zaharicale" apar ca substituit al prăjiturilor sacre (πέδαυοι), folosite în ritual de credincioşii Demetrei[11]. Dar, spre deosebire de *Pentru Marile Eleusinii*, recunoaşterea structurii de mister şi a elementelor de cod cultural clasic pe care ea se întemeiază nu mai e, în *Selim*, o condiție obligatorie pentru perceperea emoției — inițiatice — a textului. Indiferent de nivelul cheilor sale de lectură, cititorul simte izomorfismul celor două serii semantice: copil-abia-desprins-din-somn — materie fragilă, vulnerabilă, cufundată în apele somnului. Revelația tremurului însomnurat al materiei devine (ca-n *După melci*) o „revelație" familiară, care şi-a pierdut solemnitatea ritualică şi distanța impusă de un cod cultural străin. De ce n-a fost inclus, atunci, *Selim* în volumul *Joc secund*? Probabil pentru că nu se înscrie în sfera tonalității ambigue, grotesc-solemne, a pieselor reținute pentru ciclul *Isarlîk*.

3. Excluse au fost şi alte piese, care respectă această tonalitate, dar în care nota trivială predomină asupra celei inițiatice. E, spre exemplu, cazul altui „mascarlîk turcesc", poezia *Cîntec de ruşine*, trimisă lui Al. Rosetti „cu mii de scuze pentru înjurăturile turceşti şi nemaipomenita porcărie scrisă acum 5 ani". *Cîntec de ruşine* e, ca şi *Răsturnica*, un prohod grotesc, rostit — într-un spațiu de bîlci, dar şi un spațiu de „trecere" („la un cap de pod") — de un „biet țigan turcit". „Pezevenghea" — eroina prohodită — e un tipic caz de travesti lexical, căci masculinul, devenit inofensiv prin uz, atenuează sensul de „codoaşă" al termenului. „Cam grecoaică, cam ovreică", „Grasă, cu ochi mici,/ Crescătoare de pisici;/ Groasă, scurtă, cu mustăți", doftoroaie de „moşnegi betegi şi blegi". Pezevenghea — instrument grotesc al Erosului (ilus-

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

trare extrem-trivială a motivului preoteselor iubirii) — e „căznită" şi „tăiată". Transfigurată apoi magic şi cosmic, imaginea gîtului retezat pe butuc şi a capului văzut „pe-înserat" se transformă în obsesie malefică. Şi aici, ca şi în pastelul *Mitel/ Text*, gîtul retezat devine gura uriaşă a altceva decît fiinţa umană. În vis,

> Vine, faţă fără sînge.
> Tristă, inima de-ţi strînge;
> Vine, noaptea, faţa ei
> Şi pe ea, luceferei,
> Cafenii, vin negri trei;
> Trei sori morţi din altă lume
> Cu păr, raze de cărbune,
> Hăt, în fund, la Soare-Apune.

Moartea Pezevenghei înseamnă transfigurarea ei cosmic-coşmarescă; faţa celei descăpăţînate devine însăşi noaptea; cei trei negi groteşti devin „trei luceferi" sau „trei sori morţi" ai tărîmului Apunerii.

Ca şi *Răsturnica* sau *Tante Buhr!*, *Cîntec de ruşine* e o poezie „de cabaret", înscrisă însă în reperele (grotesc-terifiante) ale spaţiului balcanic. În ediţia de autor a *Jocului secund*, singura variantă păstrată pe tema Demeter-Cybele-Marea Damă este *Domnişoara Hus*[12], o rescriere a *Răsturnicii* din dubla perspectivă a suferinţei (a nebuniei) mîntuitoare şi a magiei consolatoare, care dezvăluie dimensiunea cosmică a bătrînei cutezane nebune, acum stăpînă a timpului malefic („S-a îmbuibat/ Şi s-a dus/ Ceasul rău/ Ceasul tău, Domniţă Hus"). La „ceas de seară", bătrîna Domnişoară Hus, îndurătoare prin suferinţă expiatorie — o altă înfăţişare a eternei Pena Corcodușa, eroina lui Mateiu Caragiale — îşi dezvăluie, prin magie, „natura planetară" de feminitate tentatoare, eşuată, ca destin secular, într-o înfăţişare grotescă. Transfigurarea se petrece doar dincolo de vămile — verzi — ale Apusului:

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mînă tot către Apus!
El te schimbă-în humă verde
El milos de lin şi-a pus
Mîna-i verde
Să-ţi desmierde
Şi grumajii tăi umflaţi (...)
Şi picioarele în coji,
Numai noduri, numai dîre...

Aşa cum, în *Pentru Marile Eleusinii*, „corul sferelor" îngîna „durerea zeiţei pămîntene", cerul nopţii îşi închină „fruntea" în faţa plînsetului cerşetoarei nebune, sorbindu-i lacrima („Cercuiţii — ochii tăi —/ Gem ca piatra-în tăvăluge!/ Pe cînd guri de gol, în Văi/ înstelate, sus, îi sug"). Absorbită de „văile" cosmice — într-un fel de replică la zborul lui Hyperion —, Domniţa Hus străbate, în zbor vrăjitoresc de „şoarec sur", adîncimile celeste. „În plictisul şi căscatul lung al rîpelor de smalţ", descîntecul ei prăbuşeşte stele („Ai văzut? Muri o stea./ — Ca o smieură mustea") şi-l reîntrupează magic pe cel mort, „hăituit de Miaza Noapte", rupîndu-l veacului de apoi.

Domnişoara Hus, cea mai desăvîrşită variantă laică, profană (supusă, deci, suferinţei şi degradării) a mitului Cybelei, este — ca şi *Nastratin Hogea la Isarlîk* — o grotescă şi o epifanie.

4. Tonalitatea ambiguă a ciclului balcanic interzice construcţia unor măşti lirice solemne, aşa cum fuseseră cele din *Nietzsche* şi *Pytagora*. În locul lor e cultivat portretul grotesc-ambiguu din *Un personaj eteroman* — ceea ce însemnează un personaj drogat cu eter, în ambele sensuri ale acestui din urmă termen. Din poem se va desprinde ulterior, pe lîngă „pastelul" *Parc romantic*, şi motto-ul poeziei *Ritmuri pentru nunţile necesare*, în care ascensiunea sufletului pe treptele planetare se face prin „cheile" misterului, „sunate" „sub lucid eter" — unde eterul, pur celest, mediază revelaţia, ca cel mai subtil din elementele primordiale pomenite de Platon în *Timaios*: eterul e, acolo, „aerul pur", opus „aerului impur",

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

care e ceața. Proiectat epic („Ce document, pentr-un roman!") într-un spațiu medieval şi un timp (istoric şi cosmic) crepuscular („Am pentru el, tocmit, un burg/ Pe ape blînde-abia de curg/ Trîntit: dulău de zid pe-o labă,/ Vechi burg, de-amurg, în țara şvabă"), eroul lui Barbu e un Paracelsus grotesc („Părăginit. Oase destule/ Cu rezistență la rotule... Sub spaniolă pălărie/ Culturi de herpes şi chelie..."), hipnotizat de revelațiile unui drog celest („Eter (misterul chilipir)"). Printr-o simplă schimbare de accent în rimă, schimbare care desolemnizează ilar termenii („Brav personaj, ce va să zică/ Mania ta metafizică?"), limbajul parodiază „revelația", în care sînt cumulate însă obsesiile universului barbian: „punctul stelat" — punctul zero, punct originar — al suprafețelor riemanniene, ecourile astrologice, avatarul cuplului Kore-Demeter în figura, unică, a Fecioarei Negre (Fecioara Mamă, prima materia, materie virgină) sub chipul negrei dame Miriam[13] şi, apogeu al viziunii, retrăirea „punctului critic" al naşterii, într-un registru verbal care atinge însă, la rîndul său, dimensiunea grotescă a parodiei:

Un punct stelat şi trei hiene
Gonesc pe plăci rimaniene
. . . . . .
Şi planuri sună a cădere
Şi găzduieşti la Rea Putere:
La neagra damă Miriam
Legată-în bande de dinam.
Brav personaj, astup-o nară
Şi-o lume mai vizionară
Ți-o aminti de mîini de moaşe
De-un spasm, de mult, la doica-în faşe!

Ca încununare în „ridicul" a portretului de vizionar, „acest hieratic Paracelse" e logodit „c-o damă (Else)", care ia locul „sorei Else" din corespondența cu Vianu si reapare celebrată ambiguu într-o ocazională din 1938, o carte poştală trimisă din Hamburg lui Rosetti („Vrăjit, curbat: un Paracelse,/ Romanticei — un isgonit,/ O îndurare ştiu — pe Else —/

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Isvorul cărei n-a sleit.// Să-ți cînt, să-ți predic, cum, Rosetti/ Această sveltă Jos-Saxonă/ Cu harul frunții în pecetii/ Cu pîntec — boreală zonă?"). „Dama Else" din *Un personaj eteroman* e, în ocazionala din 1938, Else Erhardt, „reîntîlnită după 16 ani, în triumfală înflorire". Amănuntul biografic, păstrat intact în ocazionale, pătrunde în întreaga operă a lui Barbu (chiar și în ciclul hermetic), dar pătrunde doar în măsura în care poate servi ca element de figurație pentru o situație arhetipală. Cuplul ridicol din *Un personaj eteroman* — magul „părăginit" și „dama" — reface de fapt, aluziv, un celebru cuplu din mișcarea gnostică: Simon Magul și Elena sa, întrupare terestră a înțelepciunii și grației divine, descoperită de propovăduitorul gnozei într-un bordel. Ca peste tot în opera lui Barbu, grotescul și revelația coexistă în *Un personaj eteroman,* chiar dacă revelația însăși devine subiect de parodie. Parodia rămîne de fapt gravă, înfiorată, aici ca și într-o ocazională din 1926—27, *Infrarealism,* un alt autoportret de drogat vizionar, hipnotizat de „ceasurile virgini" ale increatului:

Sîngele ca laptele
Morfina l-a tăiat.
Faptele
Interplanetarului tăiat
(Ce împăiat!)
Urmările întorcîndu-se în origini.
Ceasuri virgini.

Ca și Mallarmé, Barbu are gustul poeziei de circumstanță, pe care n-o abandonează nici atunci cînd cariera sa poetică oficială e declarată încheiată. Grațios-ironice uneori, protocolar-mondene alteori, ocazionalele lui Mallarmé sînt exerciții de digitație care nu au nimic comun cu limbajul — sau temele — marii sale poezii. Dedicații sau spirituale adrese poștale, ele rămîn jocuri (jocuri de nuanțe) pe deplin accesibile — în așa măsură accesibile încît (spre perpetua uimire a cititorului român) Poșta Franceză n-a omis să predea nici una dintre misivele adresate amicilor într-o manieră originală și spirituală cum ar fi, de exemplu, aceasta:

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Villa des Arts, près l'Avenue
De Clichy, peint Monsieur Renoir
Qui devant une épaule nue
Broie autre chose que du noir.

Ocazionalele lui Barbu sînt şi ele, adesea, glume care includ aluzii amicale, ca-n această inscripție pe programul unui cabaret olandez:

E Tante Mean azi în etate,
Un nod de autoritate.
Dar are două Magdalene,
Pe bruna Tony, blonda Lene.
Însă-în rotunda, cîrna Betty,
Stă fericirea ta, Rosetti!

Dar, de cele mai multe ori, glumă amicală sau aluzia biografică sînt transcrise în registrul tematic al poeziei „oficiale", al cărei univers îl prelungesc într-o zonă a ludicului. Dovadă *Infrarealism*, sau această dedicație care vorbește în fond despre orbirea vinovată în fața unei epifanii în grotesc, adică în fața vădirii Geniului prin „desfoiata fee", „sordida şi divina" matematiciană Emmy Noether, a cărei „teorie a idealelor" o va continua Barbilian:

La anii-mi încă tineri, în tîrgul Goettingen,
Cum Gauss (sic!) altădată, sub curba lui alee
Boltirea geometriei astrale să încheie —
Încovoiam poemul spre ultimul catren.

Lăsasem docta muză pentr-un facil Eden
Cînd, deslegată serii, căinței glas să dee,
Adusă, coroiată, o desfoiată fee
Îşi şchiopăta spre mine mult-încurcatul gen.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

N-am priceput că Geniul, el, trece. Grea mi-e vina...
Dar la Venirea Doua stau mult mai treaz şi viu.
Întorc vrăjitei chiveri cucuiul străveziu

Şi algebrista Emmy, sordida şi divina,
Al cărei steag şi preot abia încerc să fiu,
Se mută-n nefireasca — nespus de albă! — Mina.

5. Ocazionalele duc aşadar la extrem tendința de ambiguizare a tonului pe care poeziile ciclului balcanic o instituie ca tendință definitorie pentru limbajul şi pentru viziunea poetică barbiană. Coincidența contrariilor într-un punct în care grotescul şi sacrul coexistă — după modelul cetății Isarlîk — definește structura spațiului epifanic al poeziei. Cetatea Isarlîk celebra imaginea de sfînt, înțelept şi ascet a unui *bufon tragic:* Nastratin Hogea, soitariul. Bufoneria nu se opune extazului, ci îl manifestă, grotescul şi sublimul sînt virtualități egale, esențial sinonime, din perspectiva întregului. De aceea, grotescul nu mai susține — așa cum susținea ironia iluministă — o scară a valorilor construită pe postulatul superiorității absolute a rațiunii față de irațional, haoticul amestec dezindividualizant al instinctelor. Isarlîkul e centrat pe imaginea de bufon tragic a lui Nastratin, lumea *Crailor* lui Mateiu Caragiale este pentru Barbu, organizată în jurul demonicului Pirgu, „centrul [ei] fictiv şi buf", iar în cosmologia din *Ritmuri pentru nunțile necesare* poetul va introduce „tonul gros şi buf", imaginea genezei apărîndu-i ca „ecoul faptei creatoare înregistrînd cu un rîs fonf al demiurgului"[15], — ceea ce înseamnă că în miezul lumilor un demiurg grotesc rîde „fonf", glorificînd creația. Demonul (demonicul Pirgu), demiurgul fonf sau solitariul ascetic care se autodevoră reeditînd, în structura sa inelară, mitul şarpelui Ouroboros — iată trei imagini ale Bufonului (demonic sau divin) din centrul universului, din care grotescul se plasează în inima lumii, în punctul ambiguu al *manifestării*, al trecerii în act, unde Demiurgul şi

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Demonul se întîlnesc, reeditînd „daïmonia" originară a demiurgului. Grotescul (categorie estetică fundamentală a veacului nostru) nu este deci semnul unei valorizări negative, semnul „deriziunii", ci e o altă înfățișare a sublimului.

Coincidența grotesc-sublim traduce așadar în categorii estetice structura spațiului Poeziei. În structura universului barbian din opera de maturitate (adică cea ulterioară ciclului parnasian) opoziția *sus-jos, înalt-adînc* nu mai e resimțită ca opoziția unor valori absolute definite prin raportare la un punct fix, median, central, ci ca polii relativi ai unei axe unificatoare. Nucleul în funcție de care se structurează spațiul barbian nu îl mai dă perspectiva canonică de observator privilegiat, perspectiva antropocentrică a unor „naturi biologice, sociale ori simplu umane", ci îl constituie poziția integratoare a „naturilor planetare" care *sînt*, ele însele, „axe-universale". În construcția spațiului din universul lui Barbu (ca și în cazul unor modele cosmologice postensteiniene), viziunea mitică (ce mizează pe o esențială componentă chtoniană, ca-n misterele orfice) întîlnește noile temelii ale gîndirii științifice, retrăgînd antropocentrismului privilegiul de perspectivă *absolută*, relativizîndu-l deci. În absolut, Universul nu cunoaște *sus* și *jos*, *înalt* și *adînc*. Depășind iluzia antropocentristă, gîndirea (gîndirea matematică sau cea poetică) va construi o „natură secundă, cogitală"[16], care e un model inteligibil al lumii. În acest model barbian, lumea e gîndită, la modul matematic, în *modúl* — adică în valorile absolute ale mărimilor reale, fără a se lua în considerare semnul lor algebric: așa va apărea „Valea edificiului Usher", — „natură cogitală" și spațiu epifanic — formată de „destipăritul soare", „modúl unei seri eventuale"; așa vor apărea, ca virtuali sinonimi, polii axelor universale în poezia-program/ *Din ceas, dedus.../*: zenitul e, acolo, „nadir latent", iar *adîncul* și *înaltul (creasta)* sînt echivalente prin „joc secund" („Adîncul acestei calme creste"). De vreme ce subiectul poeziei barbiene nu este omul, ci Ființa și consecutiv, perspectiva din care poetul își construiește

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

universul nu e a omului, ci a ființei (revelată prin „axele universale" care sînt „naturile planetare"), este cu totul improprie, pentru opera lui, valorizarea etică și metafizică a spațiului polarizat, valorizare cu care ne-au învățat mitologiile ritualiste de tipul celei creștine (unde *adîncul* ar fi infernal și damnat iar *înaltul*, pur și sacru).

„Natura cogitală" postulată de infrarealism barbian este așadar nu o proiecție a spațiului psihic individual, ci un model inteligibil al universului, construit din perspectiva integratoare a Ființei (a „ticluirii și aventurii ei", adică dintr-o perspectivă ontologică și nu din perspectiva maniheistă a rațiunii. „Mîntuitul azur" nu se naște prin negarea spiritualistă a lumii, ci prin construirea modelului inteligibil care să o motiveze, integrînd unificator adîncul și înaltul, nadirul și zenitul, Răul și Bunul, suferința și extazul, fără a suprima unul din cei doi termeni în favoarea celuilalt. Această construcție[17] — postulată discursiv, dar nerealizată prin structura limbajului poetic în perioada parnasiană — își are punctul de plecare în groteștile celului balcanic. Vestit de Pytagora și Nietzsche, universul lui Barbu e străjuit de fapt de Nastratin, bufonul ridicat din apele morții și, la celălalt capăt al creației, de Roderick Usher, veghind pe pragul dintre tărîmuri, cu chipul întors spre adîncurile subpămîntene.

NOTE

1. Ș. Foarță, *Op. cit.*, p. 114.

2. Identificarea a făcut-o Vladimir Streiniu, în contextul polemicii violente pe care (alături de G. Cioculescu) a purtat-o cu Barbu în *„Facla"*. În 17 mai 1935, V. Streiniu publică aici *Adevărata biografie a lui Arhimede Nastratin*, pitorească biografie fantezistă aluzivă a pseudomatematicianului, de fapt autor de pentagrame magice, Hogea Arhimede Nastratin, născut la Isarlîk, care Isarlîk nu e, cum susține el) o entitate platoniciană „fără coordonate geografice și istorice", ci „numele unei cetăți turce de giugiucuri, susaiuri și acadele, așezată (...) pe locul glorios al Ilionului — ca o rușine istorică. În ortografie exactă: Hissarlik".

În interpretarea lui Al. Ciorănescu (*Ion Barbu, Boston*, 1981), pentru care opera lui Barbu se structurează în trei cicluri (al Trecerii, al Descompunerii

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

şi al Increatului), „Isarlîk nu e doar un sat deasupra Troiei; el e o aşezare care n-a putut lua naştere decît prin moartea Troiei" (p. 107), ceea ce înseamnă că perpetuează lenta descompunere a Troiei.

3. Ş. Foarţă, *Op. Cit.*, p. 90. După Ion Pop, (*Jocul poeziei*, Bucureşti, 1985, p. 132), Isarlîk e „o cetate de spectatori", adică un spaţiu al jocului estetic. După V. Ivanovici, timpul cetăţii e unul festiv, asemeni carnavalului (*Ion Barbu în „tradiţia rupturii"*, în *Caiete critice*, 7, „Viaţa românească", nr. 6/1981.

4. Semnalate de Ion Pop, în *Jocul poeziei*, p. 161.

5. Ultimul vers e citit de V. Ivanovici (*Loc. cit.*, p. 129) în registru carnavalesc, astfel: CÎND CAD INa CURge... Ceea ce nu face mai puţin plauzibilă interpretarea lui Mandics György (*Op. cit.*, p. 413) care explică versul în registru mitologic: turcii văd în lună o fată purtînd pe umeri o cobiliţă.

6. I. Pop, *Op cit.*, p. 135, surprinde în *Nastratin Hogea la Isarlîk* semnificaţia autofagiei ca „mister".

7. „De aceea se observă în *Nastratin Hogea la Isarlîk*, precum şi în celelalte poeme balcanice, că dau preponderenţă mai mult elementului halucinatoriu", îi mărturiseşte Barbu lui I. Valerian.

8. I. Barbu, *Legenda şi somnul în poezia lui Blaga.*

9. *Ion Barbu în corespondenţă*, p. 116. Simbolistica iniţiatică a verdelui e binecunoscută, de vreme ce Graalul e găsit într-un uriaş smarald. Pentru Barbu însă, medierea iniţiatică e onirică, iar verdele rămîne, în primul rînd, culoarea dinlăuntrul somnului.

10. Astfel definită şi amplu comentată, împreună cu simbolistica *inelului* şi a *încolăcirii* în cel mai important studiu dedicat ciclului balcanic, studiul lui Constantin Florin Pavlovici, *Isarlîk — comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu*, în „Viaţa românească", 1968, nr. 7, p. 45—57.

11. G. Mylonas, *Op. cit.*, p. 222, 320.

12. Văzută, întemeiat de Ş. Foarţă (*Op. cit.*, p. 43) ca o coribantă, o menadă — dovadă a continuităţii operei barbiene.

13. Într-un foarte interesant studiu despre simbolistica astrologică din *Ritmuri pentru nunţile necesare*, (*Nupţiala cunoaştere*, în „România literară", 19 martie 1970), Cezar Baltag presupune că neagra Miriam ar fi bruna fatala eroină a lui Hawthorne din *Faunul de marmură*. Apropierea mi se pare puţin convingătoare. Miriam e corespondentul ebraic pentru Maria (v. Origene, *Scrieri alese*, vol. I, 1981, p. 150), iar Miriam cea Neagră e una din ipostazele Madonei Negre, ale Fecioarei-Mamă ce reprezintă, în acelaşi timp, materia virgină (prima materia). La Efes, cultul islamic corespunde şi se suprapune cultului Mariei, afirmă Jacques d'Ares în *Encyclopédie de l'esoterisme*, vol. II, Paris, 1974, p. 206. În sistemul de echivalări barbiene, „neagra Mamă Miriam" ar putea fi o altă înfăţişare globală a divinităţii chtoniene feminine, care în ritul eleusinic se diviza în rolurile de Mamă şi de Fecioară.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

14. Despre Simon și Elena, Jacques Lacarrière, *Op cit.*, p. 49—62.

15. Autocomentariul lui Barbu în interviul luat de Aderca.

16. I. Barbu, *Direcții de cercetare în matematicile contemporane*, în *Pagini de proză*, p. 144.

E o construcție mai greu de acceptat de către o critică amatoare de descifrări neoplatonice ale unei poezii cu rădăcini de fapt pitagoreice și antice. Dovadă interpretarea lui Al. Paleologu, foarte apropiată, pînă la un punct, de perspectiva barbiană, dar îndepărtîndu-se categoric de ea în momentul în care opune, tradițional, înălțimea intelectului pur și adîncurile vitalității instinctuale „privite ca o mizerabilă deriziune" (*Introducere în poezia lui Ion Barbu*, în „Viața românească", 1967, nr. 1).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SPIRALA DE VAR ŞI LUMEA – MOLUSCĂ

„Stabile corpuri! Insolvate, în veritabila vale, unde aburii comprimau alfabetul prismatic..."
(*Veghea lui Roderick Usher*)

1. „O incursiune în sfînta rază a Alexandriei" ar fi, după Barbu, caracteristica etapei a treia a creației sale, pe care Aderca o subsuma expresionismului „Un elinism de decadență", descifrabil în simbolistica astrologică („sensul feminin al Luceafărului[1], inițierea intelectuală, disociativă, a cercului Mercur (...), dominația triumfală a Soarelui") ar întîlni, în ciclul *Uvedenrode*, „un element modern" — care e grotescul — şi totul ar fuziona, orfic, în „puritatea aeriană în care poeții englezi se aşază, pare-se, toți, urmînd un singur instinct, al Cîntului". Confesiunii făcute lui Aderca i se adaugă, în această ultimă privință, precizările din interviul luat de I. Valerian, în care *Uvedenrode* apare ca expresia unei „sonorități imanente", ce s-ar aşeza în continuarea odei pindarice: „Neputînd să apar înaintea concetățenilor mei, ca poeții de altă dată, cu lira în mînă şi flori pe cap, mi-am poleit versul cu cît mai multe sonorități. Pe lîngă unitatea spirituală, adaug şi una fonetică".

Aşadar universul spiritual al Alexandriei, acordat în cheie modernă prin infuzia de grotesc, s-ar reconstitui, după modelul liricii engleze dominată de „instinctul Cîntului", prin meloşul rapsodic al lirismului originar. Dintre aceste trei componente ale formulei poetice din *Uvedenrode*, îmi vor reține atenția două, deoarece grotescul l-am urmărit deja, ca element de centrare a imaginii, în ciclul balcanic.

Care sînt deci, mai întîi, elementele de spiritualitate alexandrină din *Uvedenrode*? în primul rînd, componentele astrologice (citate de Barbu însuşi), prezente în *Ritmuri pentru*

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

nunțile necesare și în *Paznicii*. Apoi, posibile elemente de alchimie, desprinse din hermetismul egiptianizant[2], utilizate deja, ca o grilă generală de interpretare a operei lui Barbu în foarte interesanta lucrare a lui Dorin Teodorescu, la care am făcut numeroase referiri. Elementele propriu-zis alchimice mi se par însă destul de puține în opera lui Ion Barbu. Ar putea fi subsumată acestei zone imaginea nunții alchemice a elementelor, — dar nunta înțeleasă ca o conjuncție a opușilor e o temă majoră a gîndirii mitice, care nu primește la Barbu un specific alchemic; am atribuit însă, ipotetic, acestei zone imaginea de „prima materia" a Fecioarei Negre („neagra damă Miriam" din *Un personaj eteroman* și din motto-ul poeziei *Ritmuri pentru nunțile necesare*). În schimb, în al treilea rînd) ciclul *Uvedenrode* preia din „sfînta rază a Alexandriei" o serie de elemente gnostice, a căror prezență e vizibilă în special în *Riga Crypto și lapona Enigel*. Gnosticismul se dezvoltă în directa continuare a misterelor antice, asimilînd însă, la modul eretic, o serie de elemente din gîndirea creștină. Rezultatul e o doctrină de tip maniheist, în care Universul, consecința unei erori (eroarea vinovată a Sophiei) e opera unui demiurg rău, copie parodică, degradată, a universului divin, pur spiritual. Dincolo de marile diferențe între sectele gnostice, gnoza e doctrina cunoașterii de sine, adică doctrina cunoașterii eliberatoare a germenului divin ascuns, uitat, adormit, în adîncurile materiei, ale trupului, în somnul cărnii. Soteriologia gnostică urmărește „trezirea" — și astfel mîntuirea — acestei semințe divine, adesea prin intermediul unui Salvator — care poate fi Christos — opus demiurgului rău (identificat cu biblicul Yahweh).

Spre deosebire de mistere, care sacralizează profanul (ca-n valoarea epifanică atribuită spicului orfic), spre deosebire de alchimie — doctrină a mîntuirii materiei —, maniheismul gnostic și componenta lui spiritualistă sînt, în esență, străine structurii universului lui Barbu. Tocmai de aceea, interesul scriitorului român pentru gîndirea gnostică se cere nuanțat, dar, mai întîi, se cere demonstrat și cu altfel de argumente decît cele care țin de intuiția critică. Voi cita așadar două texte care furnizează argumente indiscutabile în spriji-

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

nul ipotezei interesului lui Barbu pentru gnosticism. Primul text aparţine matematicianului Dan Barbilian şi e un fragment din *Notă asupra lucrărilor ştiinţifice*, mai precis e prezentarea lucrării cu nr. 20, *Asupra fascicolelor de cercuri:* „Fiind dată Z e o conică din fascicolul 0^1, 0^2, Cayley a arătat că tangentele FG_1^1, FG_2^2 duse printr-un punct F, mobil pe Z la 0^1 şi 0^2, se corespund în două legături pătratice raţional-covariante, cu ajutorul cărora teoremele de închidere ale lui Poncelet pot fi stăpînite analitic. Dl. H. Lebergue a dat un criteriu geometric pentru extragerea perechilor syzygetice FG_1^1, FG_2^2..."[3]. Fantezia terminologică a lui Dan Barbilian a fost nu o dată subliniată[4]. Dacă Barbu nu s-ar fi plîns de necunoaşterea limbii greceşti, am putea presupune că „perechile syzygetice" transpun grecescul συζυγια, semnificînd *unire* (a ramurilor într-un trunchi, a sunetelor, a cuvintelor, a sexelor etc.) sau — ca-n Platon — *pereche, cuplu*. Dacă însă nu putem căuta originea termenului direct în cunoştinţele de limbă greacă ale scriitorului, trebuie să acceptăm fie transferul termenului astronomic *sizigie* (semnificînd conjuncţia sau opoziţia Lună-Soare), fie, mai degrabă, ipoteza asimilării termenului printr-un intermediar de mare interes, deşi de circulaţie oarecum restrînsă: gnoza valentiniană. În doctrina lui Valentin din Roma[5], care „a elenizat şi cristianizat antropologia gnostică", demiurgul „fabrică un suflet carnal şi material, iraţional, identic în substanţa lui al animalelor (τὸ ὑλικόν)"; într-însul, insuflă sufletul propriu-zis, care devine principiul moral şi conştient în om (τὸ ψυχικόν). În afara acţiunii demiurgului, un germene spiritual, divin (τὸ πνευματικόν) e depus în om, „germene care dormitează pînă în clipa cînd e „trezit" prin cunoaştere de sine (γατάνοια spre mîntuirea care înseamnă nunta mistică între germenele spiritual (feminin) şi îngerul (masculin). Îngerul şi sufletul formează un cuplu, o συζυγια[6]. Prin terminologia valentiniană, Dan Barbilian subsumează destinul tangentelor FG_1^1, FG_2^2 antropologiei şi soteriologiei gnostice.

Cel de-al doilea text care poate intra în discuţie în această ordine de idei e o mai amplă însemnare manuscrisă (semnată Ion Barbu) pe paginile albe din R. M. Rilke, *Requiem*,

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1912. Textul, publicat de Mircea Coloşenco în „Manuscriptum" 1981, nr. 1 (p. 132) sub titlul *Geneză* şi datat de editor 1923, e o antropologie cu certe elemente gnostice:

„Cîinele... chipul Şarpelui.

Păcatul originar l-a alăturat omului prin complicitate. Drama s-a petrecut în Antichitate (Asteroidele de astăzi, poate?). Cristos e fiul Şarpelui. De unde dacă nu această înşăţătură nouă între toate: să ne iubim Vrăjmaşul? Sensul creştinismului e deviat prin atari inexactităţi de transmisiune scrisă şi orală. Prin ce păcătui şarpele faţă de om? Prin iubire, multă, ştiutoare şi... indiscretă.

Şarpele ≡ Conştiinţă. William Wilson.

Şarpele era un Leviatan înşurubat pe Stîlpul Soarelui ca pe un caduceu. Durata nedesfăşurată, Viitorul ştimei noastre.

Antichtonul ≡ teatrul dramei. De la Jupiter în sus, mumiile (sic!), Ideile. Domeniul Platon.

Omul ≡ gasteropod, fiinţă bisexuată.

Cîinele ≡ Şarpele. Spre Soare. Grădinile Vieţii. Mărul. Dărîmarea Antichtonului. Emigrarea către Soare. Colonizarea lui Marte. Ieşirea din hermafroditism. Mărul, darul şarpelui.

Fecioara Lucifer, Eva. Inexistenţa femeii pe pămînt ca atare. Amintiri despre Eva. Eva — Fecioara Lucifer Precista.

Paradisul ≡ Marte. Punta cu Eva.

Hecata... Femeia obiectivă. Coasta. Nostalgia omului după ⟨dualitatea⟩ femeie pămîntului.

⟨Căderea⟩. Păcatul aici începe. Păcatul în necredinţa faţă de Eva. Căderea.

Eva, umanitatea, toată poezia noastră rămîne pe Marte să nască pe Redemptor. Pe pămînt, Omul singur. Nu chiar aşa de singur. Şarpele îl însoţeşte sub forma cîinelui.

Cărbunii gălbui cu Hecata. Mesagii sîngeroase.

Moise, dreptul — Mercur, Apolo, ⟨Dionisos⟩, Frumosul, Venera. „Etape". Semnătura — de poet — atestă faptul că ne aflăm nu în faţa unor extrase sau conspecte — fie şi disparate —, ci în faţa unei schiţe antropogonice originale, în care se topesc, printr-un sincretism cultural de tipul celui alexandrin, elemente de cele mai diverse provenienţe, de la Antichton-ul

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

cosmologiei lui Philolaos la simbolul — mitizat — al conștiinței (al cunoașterii de sine) identificat cu personajul lui Poe, William Wilson. Elemente din mitologia greacă se suprapun celor biblice, dar grila generală de interpretare pare a fi mai apropiată de gnosticism, prin caracterul de „dramă a căderii" pe care îl primește antropogonia. Cel mai frapant element de figurație gnostică e, în text, Șarpele, „reabilitat" în polemică directă cu imaginea biblică. Ipostazele în care el apare sînt: 1) Inițiator (plin de iubire) al omului; 2) Părinte al lui Christos; 3) Emblemă a cunoașterii de sine, dublu al ființei umane (William Wilson); 4) Leviatan înșurubat pe Stîlpul Soarelui; Însoțitor devotat al omului, după cădere, sub chipul cîinelui.

În replică la Vechiul Testament, Șarpele ocupă o poziție privilegiată în cîteva secte gnostice, dintre care, în primul rînd, în gnoza ofiților (sau naaseenilor), cărora le împrumută și numele, precum și în secta înrudită, a peraților. Pentru perați, Șarpele este reprezentarea Logosului (sau a Fiului), element mediator între Tată și Materie. De aici, importanța Șarpelui în ritul împărtășaniei peraților, descris de Epifaniu: „Ei strîng grămadă pîine pe masă, cheamă apoi un șarpe pe care îl cresc ca pe un animal sacru (...). El se încolăcește printre pîini și — spun ei — le preface în împărtășanie. Atunci ei frîng pîinile în jurul cărora s-a încolăcit șarpele și le împart celor care se împărtășesc. Fiecare dintre ei sărută șarpele pe gură (...). Ei spun că prin șarpe trimit tatălui de sus un imn"[7]. Perații descoperă în Constelația Șarpelui (Dragonului) „sensul însuși al genezei cosmosului"; șarpele e, pentru ei, „primul gnostic din lume, cel care deține cunoașterea primordială și încearcă s-o comunice primului om, în Eden". Pentru ofiți, „istoria lumii începe și se încheie cu Șarpele". Șarpele care-și mănîncă coada e simbolul devenirii Universului, al ciclului continuu care merge de la Unu la Tot și revine de la Tot la Unu. „Meandrele și încolăcirile șarpelui simbolizează legea inerentă acestei lumi, căreia îi sînt totodată imagine și semn. Orice șarpe care-și mușcă coada devine un cerc, cercul pe care gnosticii îl regăsesc la toate nivelele: la nivel cosmic, unde se numește Leviathan și încercuiește cu inelele sale Hebdomada, cele 7 cercuri planetare (...); la nivel terestru

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

unde, sub numele de Ocean, înconjoară planeta noastră ca un fluviu gigantic; la nivel uman în sfîrşit, unde îndoiturile sale formează intestinele". Ceea ce dovedeşte că Şarpele se află peste tot: „la izvoarele (în sens propriu şi figurat) tinereţii şi ale cunoaşterii, la rădăcinile (...) Arborilor Vieţii". Graţie puterii sale de a depăşi moartea (prin metamorfoze succesive), Şarpele, care posedă cunoaşterea primordială, apare ca primul iniţiator al omului[8]. Pentru secta sethienilor, Mîntuitorul l-a înşelat pe demiurg luînd forma monstrului — adică a Şarpelui[9]. În surse greceşti, Şarpele e imaginat şi ca părinte divin al lui Christos[10]. Pe lîngă polemica explicită cu textele biblice, pe lîngă rădăcinile feniciene şi egiptene, cultul gnostic al şarpelui se înscrie în continuarea tradiţiei misterelor orfice. Cultul solar al orficilor reacţă spiritul luminii ca „demon bun" (Δ Υαπου Δαιμου) reprezentat sub forma marelui şarpe, căci în cosmologia orfică şarpele, pur celest, „întins ca o panglică strălucitoare pe marginea cerului stelelor fixe" îl reprezintă (înaripat) pe Phanes sau Helios. Iată aproape toate componentele textului lui Barbu: Şarpele Iniţiator; Şarpele-Christos; Şarpele emblemă a (auto)cunoaşterii; din Leviathanul ofiţilor şi din şarpele solar al orficilor, Barbu construieşte un simbol al increatului — şarpele încolăcit pe Stîlpul Solar ca emblemă pentru „durata nedesfăşurată" (imaginea va reapare în ciclul ermetic, în poezia *Increeat*). Un singur amănunt — esenţial însă — din textul lui Barbu nu se reclamă de la surse gnostice sau orfice: metamorfozarea şarpelui în cîine. Cred, de altfel, că ar fi inutil să căutăm pentru acest ultim amănunt un arhetip mitic. A transforma cîinele în personaj de dramă sacră, transferînd asupra lui încărcătura mitico-simbolică a şarpelui, mi se pare un gest tipic pentru modul de gîndire al lui Barbu. Dacă „dama Else" a primit drept de cetăţenie estetică, dacă — aşa cum vom vedea — numele Helgăi, iubita norvegă, va intra, anagramat, în numele divinităţii, nu e greu de presupus că animalul pentru care Barbu manifestă un fel de iubire fraternă îl va însoţi pe om în drumul său de exilat din paradis. În ceea ce priveşte restul componentelor textului, „mumiile" asociate cu Ideile platonicienе sînt, probabil, goetheenele mume. Androginia origi-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

nară a omului e un dat mitic mult prea general pentru a-l fixa o anume sursă. Identificarea Fecioara Lucifer – Eva – Precista ca arhetip al feminității și medierea, nefastă, prin triplа Hekate, între această imagine paradisiacă („rămasă de Marte") și „femeia obiectivă" vădesc același tip de sincretism, din nou cu reminiscențe gnostice și (e de presupus) cu creații personale pe tipar mitic în explicarea căderii și a păcatului originar ca „necredință față de Eva".

Dincolo, însă, de orice presupuneri, textul indică prezența certă a elementelor gnostice și, pe de altă parte, reconfirmă deplina libertate (adesea ludic iconoclastă) cu care Barbu utilizează tradiția spre a ridica el însuși construcții în spirit mitic.

2. Nici maniheismul, nici disprețul față de materie – trăsături definitorii pentru gîndirea gnostică – nu fac corp comun cu universul spiritual al lui Barbu. Cum însă elemente gnostice – printre care, incompatibilitatea materie-spirit – pătrund în *Riga Crypto și lapona Enigel*, racordarea acestor elemente la trăsăturile dominante ale viziunii poetice barbiene merită să ne reție atenția.

După mărturiile poetului, *Riga Crypto și lapona Enigel* e o baladă cu rădăcini onirice: ea s-a născut ca o promisiune de salvare într-o perioadă de luptă cu drogul, resimțită ca o luptă cu povara *materială* a timpului. Mărturia din corespondența cu Léo Delfoss (pe care o reproduc în traducerea editorului, Nicolae Scurtu) reprezintă reversul dramatic al viziunii groteşti din *Un personaj eteroman*: „în luna octombrie, la Tübingen, mă luptam în camera mea cu chinurile eterului. Era la începutul rătăcirilor mele. Flaconul blestemat măsura, în dreapta la îndemînă, orele unui infern indicibil. Meditam în chip confuz asupra naturii cantitative, materiale, a timpului, pe care ajunsesem să-l identific cu gramele Licorii. Minutele unei dezordini lucide și hieratice, insuportabile!

Așadar, am început să mă rog de Spiritul acelei ore, ca să pună capăt acelei singurătăți și să-mi trimită o viziune eliberatoare, oricare. Și-am adormit ușor.

Visul mi se desfășura peste cîmpii galbene și părea înțesat de armele strălucitoare ale unei oștiri barbare (...). Căpe-

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

tenia necontestată a mulțimii de capete am recunoscut-o într-o ființă rotundă, avînd pe cap o pălărie chinezească...". Imaginea lunecă după logica metamorfotică a visului, fixîndu-se însele din urmă la trei elemente: o luncă, „un fundal ireal de ghețuri; iar regele — o Ciupearcă roză"[12].

Regele-ciupearcă e așadar, la origine, imaginea grotescă a Salvatorului, revelat oniric. Și tot visul reactivează un cuplu de simboluri antinomice prezente în opera lui Barbu încă din faza parnasiană: lunca umedă, pat germinativ, imagine a vitalității fecunde, și severa arhitectură de ghețuri, emblemă, la început, a „Castelului Gîndirii" (*Umanizare*).

Zisă „La spartul nunții, în cămară", balada minții interzise pare a fi ultimul act dintr-un ritual nupțial a cărui limită o instituie. Nunta interzisă e nunta între regnuri sau, în termeni generali, nunta între materie și spirit (celebrată cu fast în cultura română din veacul trecut de sacrele „delte" heliadiste). Disjuncția materie-spirit, repudierea materiei infernale, care nu poate fi mîntuită, e o temă gnostică, *parțial* asimilată de Barbu în balada Regăi Crypto. Decît că materia nu are, în viziunea sa, nimic din caracterul infernal sau derizoriu pe care i-l atribuie gnoza. Dimpotrivă, ea păstrează însemnele *inocenței* originare pe care „ființa fragedă", „plăpîndă", o are peste tot în opera poetului român, al cărei personaj predilect este ea și „nevinovatul, noul ou" cu „trupul drag surpat în vis" — atîta timp cît e lăsat „în paceaîntîie-a lui" —, Crypto, regele ciupearcă, împărățește etern („la vacinic tron de rouă parcă"). Sterp și nărăvaș („Că nu voia să înflorească"), el e, după cum s-a spus, o emblemă a increatului, împărtășindu-se de eternitatea lui, legat adică, vrăjitorește de „fîntîna tinereții". „Fîntîna tinereții" („fons juventutis") a descins în poveşti dintr-un arhetip mitic, ce o plasează în centrul Paradisului, ca sursă comună a celor „patru rîuri din Eden"[13]. „Crai Crypto, inimă ascunsă" e așadar chipul cu rădăcini paradisiece, și nu infernale, ca-n gnoză) al eternității materiei plăpînd însomnurate. În aceste înfățișări ale ființei inocente, prin somnul căreia transpare ritmul respirației cosmice, se află una din sursele de mare poezie a operei lui Barbu. Căci Barbu este un mare poet al materiei —

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

dar nu al materiei triumfătoare (ca Heliade sau ca G. Călinescu), nici al voluptății universului material al „rodului" ci al unei materii fragile, plăpînde, etern amenințată dar stăpînă inconștientă de această amenințare. Poezia lui coboară în somnul materiei și descoperă aici, înfiorată, umbra vînătoare, nebănuită, a morții. Goana năucă, „din loc în loc" a ultimului centaur „în ziua lui din urmă" și carnea topindu-i-se, „melc de abur", în asfințitul verde; botul umed al răpusului cîine Fox, reîntrupat în amintire; albușul inocent adormit în „trei atlazuri", înainte de a fi „ros de gălbenuș"; „melcul prost, încetinel", scos din eternitatea somnului de un descîntec mincinos — toate aceste chipuri ale materiei inocente, trecînd din somn în moarte, sînt înfățișările predilecte ale Ființei trăindu-și „punctele critice" în poezia lui Barbu. Toate caracteristicile ei — umiditatea (uneori vîscoasă), răcoarea, frăgezimea plăpîndă — rodesc în „ciupearca crudă de pădure" pe care Enigel se teme s-o culeagă („Te-aș culege, rigă blînd.../ Zorile încep să joace/ Și ei și umed și plăpînd:/ Teamă mi-e, te frîngi curînd...). Spre lumea lui „de somn fraged și răcoare" încearcă Crypto, „mirele poienii", s-o ademenească în vis pe Enigel. „Lapona mică", „urgisită" în țări de gheață, aduce în poem, ca emblemă a spiritului, certe ecouri gnostice, începînd cu „urgisirea" ce reamintește condiția de „străin" a ființei umane pe pămînt[14]. Pămîntului îi aparține prin căderea în materie, în lumea umbrei sau a „focului obscur" („Că dacă-n iarnă sînt făcută/ Și ursul alb mi-e vărul drept..."), dar vocația celestă („Din umbra deasă, desfăcută/ Mă-închin la soarele-înțelept") e păstrată de sămînța divină a sufletului („Căci sufletul e fîntînă-în piept/ Și roata albă mi-e stîpînă/ Ce zace-n sufletul fîntînă"). Enigel mai poate întîlni eternitatea materiei doar în vis. Dar lucrarea ei nu e centrată pe o paradisiacă fîntînă a tinereții (ca lumea lui Crypto, „inimă ascunsă", ci pe propriu-i suflet — „sufletul-fîntînă", reflex astral oglindă a roții Soarelui[15]. În cel mai pur stil gnostic, Enigel celebrează apartenența celestă a sufletului și veștejește somnul cărnii proliferînd în umbra fertilă: „La umbră, numai carnea crește/ Și somn e carnea...". Focul celest, pe care Enigel îl celebrează, e însă ucigător pentru trupul firav al ciupercii

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

plăpînde, şi Crypto mărturiseşte, înspăimîntat: „Să mă coc Enigel,/ Mult aş vrea, dar vezi, de soare/ Visuri, sute, de măcel/ Mă despart...". Atras de himera nunţii interzise, atins, aşadar, de hybris —, Crypto e pedepsit de focul celest care-l înspăimîntase şi condamnat la nebunie, adică schimbat — de otrava gîndului — în ciupercă otrăvitoare:

Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adînc în el;
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i cheală;
Şi sucul dulce înăcreşte !
Ascunsa-i inimă plesneşte,
Spre zece vii peceţi de semn,
Venin şi roşu untdelemn
Mustesc din funduri de blestem:

Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fîntînă
Decît la om, fiară bătrînă,
Iar la făptura mai firavă
Pahar e gîndul, cu otravă...

Incompatibilitatea „făpturii firave" cu lumea solară a gîndului transformă povestea nunţii interzise din epitalam în bocet („Plîngi, preacuminte Enigel..."). Reţinînd din „sfînta rază a Alexandriei" disjuncţia gnostică dintre materie şi spirit, balada rigă a Crypto converteşte această opoziţie din principiu — antropocentric — de ierarhizare cosmică în viziune a unor destine paralele. Universul inocent al materiei, lipsit de suflet solar şi animat de „inima ascunsă" (gnosticul το υλιχου) trăieşte etern, centrat în jurul fîntînii paradisiece a tinereţii, universul uman — al „preacumînţii Enigel" — trăieşte centrat pe axa propriului suflet — „sufletul—fîntînă" — reflex al focului ceresc, celebrînd nu eternitatea „nedesfăcută", nediferenţiată, a umbrei, ci „roata albă" care stăpîneşte „sufletul-fîntînă".

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Imaginea „inelului aprins", a roții solare, apare — într-un context diferit — și în *Oul dogmatic*. Simbol orfic central, oul („Nevinovatul, noul ou/ Palat de nuntă și cavou") e o imagine dogmatic-pilduitoare a universului în stare de potențialitate și a „punctelor sale critice": închis în învelișul de var, somnul nins al albușului („Ca trupul drag, surpat în vis") e dominat „De acel galben icusar,/ Ceasornic fără minutar,/ Ce singur scrie cînd să moară/ Și ou și lume. Te-înfioară/ De ceasul galben, necesar... A morții frunte-acolo-i toată.// În gălbenuș/ Să roadă spornicul albuș,/ Durata înscrie-în noi o roată..."). „Punctul solar" din ou e misterosul centru creator, celebrat de alchemiști ca divin punct al conjuncției masculin-feminin[16]. Dar „galbenul icusar", corespondentul inelului solar la nivelul de *imago mundi* reprezentat de „oul dogmatic" e, în același timp, și „ceasul galben, necesar" al morții, înscriind („în noi") *durata* sub forma circulară a roții soarelui. „Roata albă" celebrată de Eminescu e așadar semnul astral al ieșirii în durată, al des-facerii din somnul etern al cărnii — în ultimă instanță, semnul morții.

Roata soarelui reapare ca „roată" centrală a Universului, în *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Tudor Vianu care considera că poemul descrie „o peregrinație spirituală a sufletului, foarte apropiată de căile pe care le indica mistica neoplatoniciană discipolilor ei", vedea în *Ritmuri pentru nunțile necesare* o dovadă de „negație spiritualistă a lumii"[17]. În același sens e interpretat poemul în studiul, esențial, al lui Cezar Baltag, *Nupțiala cunoaștere*[18]; „Nunțile lui Barbu pot fi încadrate în ritualul acelor mistere figurînd o diagramă astrală într-o ordine de realități cosmobiologice și simbolizînd trecerea de la cunoașterea senzorială inferioară către focul cunoașterii ultime, spirituale". Pentru G. Călinescu în schimb, poezia ar fi expresia cosmicizării — inițiatice — a Erosului: „Ciclul *Uvedenrode* expunea inițiatic cele trei faze de experiență erotică (venerică, intelectuală și astrală), cu încercarea de a crea o viziune extatică a marelui Eros"[19]. Că ne aflăm în fața unui poem inițiatic, conceput sub semnul misticii nunții (deci a

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„misterului conjuncției") e un fapt de ordinul evidenței. Mai puțin evident e însă sensul ultimei trepte, „astrale" (Călinescu) sau „spirituale" (Vianu) a acestei inițieri, adică al treptei la care conjuncția, mereu amînată, ajunge să se săvîrșească, străjuită de Plantele exterioare („Gardă eficace a nunților"), celebrate în *Paznicii*. În camera nupțială („Cămara Soarelui/ Marelui/ Nun și stea") se pătrunde cu ultima din cele 3 „clare chei/ Certe, sub lucid eter/ Pentru cercuri de mister", iar ospățul nupțial, cu „abur verde" (...) Din căldări de mări lactee" se săvîrșește „În Firida ce scîntee/ eteree". Nuntirea cu Soarele traduce în limbaj barbian încununarea ca Helios (*solificatio*) ce încheie urcarea treptelor planetare pe care sufletul le parcurge întorcîndu-se la Soarele din care provine[20]. „Firida" cosmică „ce scîntee/ eteree" corespunde — în *Cînd va veni declinul* — „firidei" sufletului „unde arde cu foc nestins Divinul", „fior al caldei firi" restituit, prin moarte, plasmei cosmice incandescente. Încununarea inițierii e așadar con-topirea (nupțială) cu focul astral, e moartea-nuntă, care închide în „cămara Soarelui" roata duratei, deschisă și simbolizată tot de „inelul aprins" sau de „galbenul icusar" solar. În somnul inocent al Ființei, singur „sufletul-fîntînă" al „fiarei bătrîne" care e omul suportă *cunoașterea duratei*, dînd (ca Nietzsche din pozia din Înnerețe) sens „eternei reîntoarceri a Vieții" și celebrînd extatic misterul morții-nuntă, replica solară a nunții subterane din ciclul parnasian.

3. Cele cîteva elemente asumate de Barbu din gnosticism (adesea cu semn schimbat, deci cu o valorizare opusă celei originare) sînt în cele din urmă resorbite în structura generală de mister inițiatic a operei sale, structură dominantă și în ciclul *Uvedenrode*. Ca un mister al morții și renașterii poate fi citită *Joimul*, poezie ce transfigurează reamintirea unui fapt accidental[21] într-o imagine simbolică: dansul morții împlinit, pe eșafod, de o pasăre cu atribute sacre (printre altele, simbol al resurecției[22]) și cu înfățișare de bufon tragic, ce-l reamintește pe Nastratin Hogea:

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Se ploconea, răsăritean şi moale,
Mălai din mîna ta să ciugulească.
Albastru pîlpîia şi cald la poale,
Ca pînzele alcoolului în ceaşcă.

Pe butură, nebunul tău cu scufă
Ochi inegali grozav de trist rotea,
Şi mîna ţi-a sucit, cum storci o rufă,
Şi-a rupt şi gîtul păsării, care bătea.

Cu un motto din *Viermele biruitor* al lui Poe („Lo !'tis a Gala Night!"), *Înfăţişare* (iniţial, *Toaletă*) e un poem al morţii iniţiatice. Punctul de plecare — marcat prin motto — e poezia macabră recitată, în pragul morţii, de Ligeia, eroina lui Poe, care are revelaţia existenţei umane ca simplu rol în spectacolul de gală celebrînd triumful „viermelui cuceritor", — un spectacol pentru îngeri, suav acompaniat de orchestra ce suspină muzica sferelor. Barbu converteşte spectacolul macabru poesc într-un bal al morţii. În prima variantă a poeziei (*Toaletă*) e o descripţie în cheie sarcastică a machiajului de succes pentru un atare eveniment:

Pudrează nasul tragi la oglindă,
Pe dinăuntru, elegant de bal,
Să intre pudra în ugvă. Să cuprindă
Trei sferturi din buclatul encefal;

La balul mistuit, de mare gală,
De vreţi să placi unicului tău domn
Îţi poleieşte masca facială
Şi dinţii înverziţi de duh de somn.

Grima grotesc-macabră din *Toaletă* reţine aşadar două elemente din masca morţii: paloarea — care devine „pudrare" — şi cadaverica „înverzire". Ambele elemente au însă funcţii simbolice, care transformă „toaleta" morţii într-o investitură iniţiatică. Pudrarea (sau „mînjirea" cu alb) este, după cum s-a observat[23], semn al morţii iniţiatice, respectat ca amănunt ri-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

tualic; iar prezența verdelui („înverzirea" „cu duh de somn") este, după cum am mai văzut, în sistemul intern al simbolisticii lui Barbu, semnul pătrunderii în spațiul revelației, limpezirii de lumina imanentă a visului. Varianta definitivă cosmicizează ambiguu imaginea („Pudrează *rîul* tragic în oglindă"), introducînd o strofă în care uzul comparațiilor permite desfășurarea figurației în dublu registru, interior și exterior:

> Luminile odăile le stinge!
> Să-înceapă marea pală de opal,
> Gînd înghețat, din iarna care ninge
> În creștet, ca-într-un parc, pe encefal.

Ceea ce rămîne neschimbat în ambele variante e strofa următoare, care converteşte trecerea prin moarte în revelație, adică în luminoasă renaştere:

> — Fii Domnului statură luminoasă,
> Cu gîndul — sprinten fulger viitor!
> Să-ți fie brațul spadă biruitoare
> Și ochiul: disc lunar nemuritor.

În varianta primă, poezia mai conținea o strofă, eliminată pentru că aducea o explicitare excesivă a sensului eliberator al morții inițiatice („Triunghiul brut al feții fă-l să cadă/ Să degere triunghiul idiot!/ Dă-i bine șlef cu praful de zăpadă/ Ce roade din maimuță și din bot"). Renunțînd la ultima strofă, Barbu își încheie poezia în acordurile unui triumf care nu mai e (ca-n Poe) al vermelui cuceritor, ci al spiritului purificat prin parcurgerea întregului traseu al vieții și al morții.

Pornind tot de la o sugestie poescă, *Falduri* este poemul unei revelații ratate. Motto-ul („Pentru William Wilson"), ca și titlul primei variante (*William Wilson și cele 1 000 (o mie) de fețe ale lui*) asociază textul — prin imaginea dublului, care e simbolul poesc al conștiinței — cu parcurgerea unui traseu al cunoașterii de sine. Figurația poemului opune gnostica stare de somn a trupului („Somn mult, din pluşuri. Vid în stal") trezirii prin autocunoaştere, aici prin recunoaştere în apele

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

oglinzii. „Vegherea sticlei" (opusă somnului molatic, învăluitor, „din pluşuri") dezvăluie — „Îndepărtat, ca-într-o odihnă/ Din membre limpezi, o, cristal!" — înspăimîntătorul chip din adîncuri: „Sub mături, fluturi şi urîturi/ Mort — chipul meu, pe crengi de gîturi". „Apele de gală" ale oglinzii reactivează arhetipul subconştientului ca apă-oglindă, semnificînd, în cod jungian, confruntarea cu sinele. Această confruntare, care duce la descoperirea feţei reale, necunoscute (pentru că acoperită de obicei prin *persona*, masca actorului), e, după Jung, un act înspăimîntător[24]. În textul lui Barbu, care păstrează dubla simbolistică, acvatică şi teatrală, din Jung, această confruntare devine — ca şi în povestirea lui Poe — o dezvăluire insuportabilă („Un glas din ceruri cere: — Dacă/ Ai face-oglinzile să tacă?") şi duce la gestul pustiitor al uciderii dublului, adică al negării de sine:

Din somn, din stofă sar deştept,
Smulg fierul scurt, îl duc la piept.
La ţărmul apelor de gală
Strig hidra mea, chilocrală:
.....
Ceţoase Wilson William,
Îţi jur, ar face-o bună mină
Spini şase-în pielea ta marină!"

(De şase ori, în ape grele,
Sting fier aprins, pînă-în prăsele...)

4. Structură de mister au şi celelalte două poeme ale ciclului, pastelul *Paralel romantic* — instituind, prin numire, un spaţiu al nunţii — şi *Uvedenrode*, povestea rîpei gasteropozilor-rapsozi. Poate mai mult însă decît celelalte piese ale ciclului, aceste două poeme împlinesc cerinţa barbiană a unui limbaj pur muzical, a unui limbaj în care „individualitatea, noţionalul, a cuvîntului" să se topească „în aceea, fonetică, a versu-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

lui", după modelul „de puritate aeriană" al poeziei de limbă engleză. Ciclul *Uvedenrode* se deschide cu un motto dintr-o poezie de Longfellow, *The Slave Singing at Midnight*, în care poetul american utilizează metrul aliterativ, specific versificației din engleza veche:

> For its tones by turns were glad
> Sweetly solemn, wildly sad.

Vechiul „alliterative line" presupune, ca unitate metrică, *versul*, alcătuit din două emistihuri despărțite prin cezură dar unificate prin aliterație. Fiecare emistih are cîte două silabe accentuate, a căror forță sporește atunci cînd ele poartă și aliterația. Aliterația apare o dată sau de două ori în fiecare emistih (de obicei, de două ori în primul și o dată în cel de al doilea)[25]. Aceasta este și structura versurilor lui Longfellow, care utilizează o variantă modernă (cu rimă: *glad/sad*) a metrului aliterativ: primul vers se construiește pe baza unei aliterații în *t*, utilizată corect, ca întărire a silabelor accentuate (tónes, túrns), iar versul al doilea, cu aliterația lui *s*, utilizează, pe emistihuri, structura 2/1: Swéetly sólemn/.... sád.

E greu de precizat în ce măsură cunoștea Barbu încercările lui G.M. Hopkins de a revitaliza structuri din metrica velșă, și în special schemele de „cynghanedd", bazate pe accent, aliterație și rimă internă[26]. Sigur este însă faptul că metrul aliterativ, la fel poezia germană dar mai ales poezia engleză a ultimului veac (pînă la Ezra Pound și Dylan Thomas) revine în formule experimentale, îi este foarte bine cunoscut și îi servește unele soluții în propria-i alchimie poetică.

Pe o combinație de aliterații și asonanțe se bazează construcția poeziei *Paralel romantic*, a cărei primă variantă era cuprinsă în poemul *Un personaj eteroman*; burgul crepuscular, patronat emblematic de troli, spirite grotești ale adîncurilor pămîntului, adîncindu-se domol sub „ceasurile largi" ale unui ev mediu peren, era, acolo, „decorul" ales pentru autoportretul conceput în manieră de grotescă:

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

— Acest fragil eteroman
În ce decor, pe ce ecran
Îndeajuns caracteristic
Să ne pozeze: cabalistic?
— Am pentru el, tocmit, un burg
Pe ape blînde-abia de curg
Trîntit: dulău de zid pe-o labă,
Vechi burg, de-amurg, în țara șvabă.
Porți, ziduri, scări... La cîte-o uşe
O troli domoli, o troli cu guşe,
Sub ce mustiri de-amurg-venin
Vis crud striviți şi gînd cretin!
Ce cuburi şubrede, intacte,
De case roşii zaharate,
Cu muceziri prin cîte-un gang
Sub ceasuri largi: balang, balang!
Burg vechi de turle şi magie
Providențial, cu farmacie...

Modificarea cea mai importantă pe care o aduce fragmentul decupat în textul definitiv e aceea a primului vers, rescris în manieră aliterativă, pornind de la grupul fonetic *nun*, decompozabil în ceea ce englezii numesc „suspended alliteration" — repetiția inversată a grupului de consoane şi vocale (*nu — un/ um*); componentele acestei „aliterații suspendate" alcătuiesc împreună rădăcina sonoră a termenului motivic *nuntă*, care figurează — şi ca „individualitate noțională" — în text, dar care e apoi diseminat, prin componentele sale sonore, în întregul vers, impregnîndu-l. În felul acesta, nucleul semantic al textului (nunta) se restructurează, nu doar pe baza valorilor semantice ale cuvintelor, ci prin joc muzical, inscriind (în maniera anagramelor lui Saussure[27]) metamorfoza în chiar relația structurilor fonetice. În afara grupului *nu/ un (um)* (recognoscibil şi în cuvîntul „noastră", unde *o* diftong se aude de fapt *u*), construcția întregului text se bazează pe alte două grupuri fonetice combinate în aliterații, aliterații suspendate şi rime interioare: *vi/ ve (vă), ur (urg)* — şi, pentru un singur vers, care ocupă poziția centrală în text, pe asonanța lui *o*, inclusă şi în rima internă *oli*::

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

*Num*isem *nun*ții noastre-*un burg*,
Slă*vit* cu ape-abia de *curg*,
Ca un dulău trîntit pe-o labă —
*Ve*chi *burg* de-am*urg*, în țara șvabă.

Scări, *ung*hiuri, porți! În prag de uşe,
O, tro*li* domo*li*, o, tro*li* cu guşe,
La ce *vă*rsări ca de *ve*nin,
Vis crud strivi*ți* și gînd cre*tin*!

Stingi cub*uri* șubrede, intrate,
De case roşii, zaharate,
*Ver*zi in*ves*tiri, prin cîte-*un* gang,
Sub ceasuri largi — balang, balang.

Cel de al doilea grup sonor pe care se bazează prima strofă — *ur(g)* — e materialul fonetic recurent cu care se construieşte dimensiunea spațială (burg) și temporală (amurg), ambele plasate sub semnul trecerii, sterpirii, îndepărtării (curg). Din metrul aliterativ clasic, Barbu selectează elemente care, combinate cu specificul accentelor versificației românești, cu forma strofică și utilizarea rimei, pot alcătui „arhitectonica sonoră" a poemei. Aliterația românească apare și în silabe neaccentuate; chiar dacă dominantă într-unul sau două dintre versuri, aliterația se poate prelungi ca ecou, prin apariții izolate și în restul poemului, dîndu-i o accentuată „unitate fonică", determinată în selecția lexicală. Sintagma „verzi investiri" (în prima variantă, *muceziri*) e glosată de Tudor Vianu „verzi îmbrăcări, haine de mucegai verde"[28]; varianta „investiri" e cerută, evident, de imperativul aliterației, care are cîștig de cauză față de varianta primă (muceziri), preferabilă sub raport semantic într-o poezie care e, în punctul de plecare, un „pastel". Cele trei grupuri cu componentă consonantică (*n, r, v*) distribuite în jurul axei mediane a poemului („O, troli domoli, o, troli cu guşe") marcată prin asonanța lui *o* (singura nereluată în restul textului) alcătuiesc astfel materialul prin care se construieşte „arhitectonica sonoră" a poemei și, prin ea, „decorul" crepuscular pe care se proiectează „hieratecul Paracelse" din *Un personaj eteroman* sau în care se săvîrşeşte prin rostire („numisem") nunta în *Pa-*

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ralel romantic. Şi, poate, asonanţa din versul median al acestui pastel germanic nu e lipsită de o intenţie aluzivă, căci ea reia celebra asonanţă din versul doi al piesei care deschide ciclul *Sonetelor către Orfeu* ale lui Rilke: „O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!" — unde *o*, iniţiala şi emblema lui Orfeu, e sunetul din care creşte construcţia întregului sonet. Cum Rilke e un alt poet admirat de Barbu, s-ar putea ca el să fi contribuit, alături de poeţii englezi, la descoperirea unor soluţii de muzicalizare a versului.

5. Punctul extrem al experienţelor barbiene de muzicalizare a limbajului poetic îl reprezintă poezia *Uvedenrode*, pentru Barbu „o încercare, mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei"[29], de o „claritate iraţională", deşi bazată, în punctul de plecare, pe o experienţă personală; aş putea zice: o poezie ocazională. *Uvedenrode* sugerează la început un Olimp translucid şi germanic, apoi o evadare în vis, totul tratat rapsodic conform canoanelor poetice ce mi le-am trasat, cu acea sonoritate imanentă de care-ţi vorbeam"[30]. În viziunea autorului, *Uvedenrode* ilustrează „lirismul omogen, instruind de lucrurile esenţiale, delectînd cu viziuni paradisiace", adică lirismul iniţiatic subsumat de el infrarealismului. Despre ce tip de iniţiere este vorba o spune tot Barbu, în *Pro domo*, declarînd că sensul poeziei „nu e pitoresc, ci solar, iar forma de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o sexualitate cosmică". Toate aceste declaraţii primesc greutate dacă adăugăm şi sensurile plurale pe care „melcul" le are în imaginarul barbian. În corespondenţă, melcul e asociat unor componente de portrete feminine: melcul de aur, greu, al cocului[31] sau, fragilă, „cochilia unui melc albastru" din ochii sorei Else Granz[32]. În poezie, trupul ultimului centaur se topeşte în „melc de abur". Ca şi ciuperca sau oul, melcul e o imagine nucleară a increatului, dar şi a unui univers material în perpetuă transformare. În ultimă instanţă, emblema dezantropomorfizată a cosmosului este, pentru Barbu, tocmai melcul: interior umed, somnoros, fragil, retractil, inform (toate, atribute ale nedefinitei substanţe preformale), — mărginit totuşi, în afară, prin „oblonul de var" al cochiliei spiralate[33] ca-n *După melci* („Să tragi alt oblon

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

de var/ Între trup şi ce-i afar'"). Acest model cosmologic de tip organic – amintind vag structura spiralată a galaxiilor – e rezultatul combinării a două elemente: primul dintre ele este modelul universului limitat, închis, al antichității (mărginit de „coaja de var" din *Oul dogmatic* sau de „varul în spirală" al Căii Lactee din *Paznicii* şi din *Uvedenrode*), modificat însă în sensul modern al Universului în expansiune (sfera e înlocuită prin cochilia spiralată, or spirala e o figură ce păstrează raporturile constante, permiţînd însă o infinită creştere în dimensiune). Cel de al doilea element este „lumea-moluscă" a lui Einstein. Vorbind, în articolul închinat lui G. *Ţiţeica*, despre „lumea moluscă creată de Einstein" ca despre o „lume făcută din relaţii generale de continuitate, dar cu o înfăţişare modificată mereu de timp", Barbu are, desigur, o foarte exactă înţelegere a valorii ştiinţifice pe care Einstein o dă metaforei „moluscă de referinţă". „lumea moluscă" e, pentru Einstein, aproximarea intuitivă tridimensională a universului quadridimensional, în care sistemul de referinţă nu mai e rigid, nici „nu doar animat, ca toate corpurile, de o mişcare arbitrară, ci suportînd în plus în timpul mişcărilor, schimbări arbitrare de formă"[34]. „Moluscă de referinţă", metaforă gnoseologică la Einstein, primeşte la Barbu tulburătoare conotaţii ontologice, semnificînd fragilitatea organicului inform, suport potenţial al viitoarelor metamorfoze, al jocului naşterii şi morţii, provizoriu şi precar apărat de „oblonul de var" al cochiliei. Cochilia lumii moluscă e, în *Uvedenrode*, „varul în spirală", aflat, în variante, cu înfăţişare propriu-zisă de cochilie, „în spate" („În spate cu varu-n spirală") şi, în textul definitiv, „deasupra" („Cu varul deasupra-în spirală"), spirala de var care închide lumea-moluscă desemnează Calea Lactee (fapt intuit, pe baza analogiei cu poezia *Paznicii*, de N. Manolescu[35]). Simbolistica sexuală, acvatică (- lunară, - feminină) a melcului, cunoscută, se completează astfel, în viziunea lui Barbu, cu semnificaţii cosmologice: rezultatul este un model cosmologic de tip organic, în care conotaţiile sexuale comportate de emblema *melc* nu sînt anulate, ci integrate ca moment constitutiv din „ticluirea şi aventura Fiinţei". Imaginea „punctului critic al naturii" (adică imaginea punctului de trecere a potenţialităţii în act) este Uvedenrode, rîpa

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

gasteropozilor-rapsozi. *Rîpa* (ca şi *valea*) îndeplineşte în imaginarul barbian funcţia unui nucleu spaţial germinativ, loc al unor mişcări catabazice cu sens fertilizator; „valea" e asociată unei „cute" a cosmosului, unui „spaţiu invaginant"; abruptul (pisc şi abis), „rîpa" accentuează simbolistica de spaţialitate formativă, tranzitorie, a văii. În poem, viziunea instituie un spaţiu nuclear (*rîpa* Uvedenrode), exterior în raport cu devenirea temporală:

Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp!
. . . . . .
Sub timp,
Sub mode,
În Uvedenrode.

Perspectiva viziunii o dă iniţial „ceasul în cristalin" („Ceas în cristalin/ Lîngă fecioara Geraldinei"). Ca şi momentul revelaţiei („ceasul alb, concis, al minimum" din *Ritmuri pentru nunţile necesare*), ceasul în cristalin e sustras devenirii temporale (în variante, titlul poeziei era *Timp îngheţat*). El este, ca şi „ceasul ce nu bate" din *Statură*, o imagine a stării de potenţialitate a timpului, încă nedesfăşurat în „durată", expresie, adică, a increatului, feciorelnic asociat cu imaginea Geraldinei. Sub cochilia de var a Căii Lactee se va desfăşura, în *Uvedenrode*, trecerea „prin timp şi prin mode" a fecioarei Geraldine, variantă a Fecioarei (Kore)/ Persephona din misterele eleusine. Figura rece şi astrală a fecioarei Geraldine, cea aflată la început în afara devenirii, în afara timpului, asociată fiind „ceasului în cristalin", nu ascunde pe de-a-ntregul natura ei gasteropodală. O descripţie eliptică („Dantelele sale/ Ca *floarea de zale*") o plasează într-o sferă de castitate, care devine, totuşi, mai puţin sustrasă universului gasteropodal al materiei dacă ne amintim jocul bazat pe metagrama *bale/ zale* („înzăuat" provenit din „îmbălat") din *După melci*. În descîntecul de acolo, „brîu(l) de bale" al melcului e, în varianta primă, „îmbălatul tău argint", pentru a deveni, în varianta definitivă, „înzăuatul tău argint". „Floarea de zale" a „dantelelor"

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Geraldinei nu e decît fragila şi strălucitoarea apărare a fiinţei ei gasteropodale, a naturii ei eleusinice, de Kore. Geraldine va deveni „o fată" („Incorporată poftă/ Uite o fată"), coborîtă prin nuntire în adîncurile văii, înfăşurată „în zale/ gasteropodale", într-o reluare demitizată a nunţii subterane. *Uvedenrode* este viziunea devenirii înseşi, a genezei şi stingerii, a trecerii prin „timp" şi prin „mode" a unui univers potenţial. Dar întreagă această devenire se petrece de fapt în spaţiul *cîntecului*, este „fruct de liră". Geneza e identificată cu o formulă de descîntec, cu o invocaţie magică („Apari:/ O cal de val..."), iar sensul invers al mişcării, cel de coborîre în adîncuri („Sub timp,/ Sub mode"), se manifestă prin figura în oglindă a unei aliteraţii suspendate: „Pînă cînd în lente/ *Antene atente*/ O cobori..." Să ne oprim o clipă asupra primei mişcări din istoria acestei deveniri cosmice:

Ceas în cristalin
Lîngă fecioara Geraldine!

Dantelele sale
Ca floarea de zale

Prin braţele ei
Ghetar în idei,

La soare sfînt
Egal — acest cînt:

Ordonată Spiră,
Sunet
Fruct de liră,

Cabat paralogic,
Leagăn mitologic,
Din şetrele mari
Apari:
O cal de val
Peste cavală
Cu varul deasupra-în spirală!

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Figura genezei se construieşte, aşadar, în interiorul cîntecului („La soare sfînt/ Egal — acest cînt"), încadrată prin două apariţii simetrice ale spiralei: prima identifică spirala („Ordonată Spiră") cu cîntecul, cu rostirea („Sunt Fruct de liră"). Cea de a doua desemnează Calea Lactee, concepută ca o cochilie de var al Universului, închizînd „lumea moluscă", al cărei nucleu şi a cărei emblemă vizionară e rîpa gasteropozilor-rapsozi. Spirala cîntecului invocă, atrage în fiinţă („Apari!"), din „şetrele mari" (şetre ale Ţiganului Aurar care e, în *Domnişoara Hus*, Soarele), un animal fabulos: calul de val. Calul, animal solar, poate fi o imagine a astrului. Scurta secvenţă poate fi însă şi reluarea (peste timp) a unui moment secundar rememorat în misterele eleusine şi asociat mitologemului nunţii subterane. Nunta subterană a Persephonei e dublată, în unele interpretări ale misterelor (care le asociază o informaţie provenind din Pausanias[36]) de o altă imagine a nunţii-viol, suportată de astă dată de Demeter: ca să scape de urmărirea lui Poseidon în timp ce o caută pe răpita Kore, Demeter se transformă în iapă, dar este învinsă de zeul marin care ia chip de armăsar (de aici, probabil, în figuraţia barbiană, „calul de val" şi „cavala"). Interesantă e însă structura invocaţiei, care combină trei termeni primari (*cal-val-var*), obţinuţi prin metagramă din termenul generic (cal), şi un termen compus prin asocierea lor: *cavală*. Descîntecul de naştere derivă lumea, prin metagrame succesive, din termenul generic, emblemă — în acelaşi timp — a solarităţii şi a „sexualităţii cosmice". Acest descîntec ia locul *narării* fabulei iniţiatice (prezentă doar aluziv, în registru teriomorf); poetul pare a miza, într-o tehnică nonfiguративă, pe relaţia sonoră şi nu pe individualitatea semantică a termenilor, care trăiesc, ei înşişi, sub specia metamorfozei (ce altceva e, pentru limbaj, metagrama?).

Descîntecul are loc într-un spaţiu (în variante într-un timp — „oră") „paralogic", conceput ca „leagăn mitologic" al universului. Ce este acest „capăt paralogic"? Dacă vom accepta să citim „paralogic" ca derivat de la „paralogie"[37], „capătul paralogic" va semnifica spaţiul de metamorfozare a cuvîntului, aici spaţiul metagramei magice *cal-val-var*. În

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„leagănul mitologic" al rostirii, metamorfoza cuvîntului prim e sinonimă şi coextensivă metamorfozelor astrului invocat prin cîntare („La soare sfînt/ Egal — acest cînt"). Prin „arhitectura sonoră" a poemului, „capătul paralogic" al rostirii ar permite accesul în zona vizionară a lirismului „absolut", zonă interzisă „individualităţii noţionale a cuvîntului", împlinind astfel programul poetic pe care Barbu şi-l propune în scrierile sale teoretice. Uvedenrode, rîpa gasteropodală, menţine, prin rostire (cînt) şi prin coborîre, jocul naşterii şi al somnului sub marea cochilie (Spirala de val) a lumii. Rîpa e locul trecerii prin „mode şi timp" a Fecioarei. Sub înfăţişarea ei germanică, fecioara Geraldine din Olimpul gasteropodal e tot Kore, înmormîntată spre a renaşte, iar lumea-moluscă intră în istorie prin ciclul morţilor ei.

NOTE

1. „Sensul feminin al Luceafărului a fost înţeles, îndeobşte, ca referindu-se la *Riga Crypto* (citit ca un *Luceafăr* eminescian cu rolurile inversate), deşi Barbu trimite explicit, în interviu, la *Ritmuri pentru nunţile necesare*. Interpretarea corectă a afirmaţiei lui Barbu au dat-o M. Papahagi (*Exerciţii de lectură*, p. 70) şi Roxana Sorescu (*Interpretări*, Bucureşti, 1979, p. 18—19), semnalînd identitatea (astronomică) a planetei Venus cu Luceafărul (astfel „feminizat").

2. Asupra căruia, v. A.J. Festugière, *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, 1967; Jean Doresse, *L'Hermétisme égiptianisant*, în *Encyclopédie de la Pléiade*, tome XXXIV, *Histoire des Religions*, II, Paris, 1972, p. 430—497

3. Dan Barbilian, *Opera matematică*, ed. P. Mocanu, vol. I — *Geometrie*, Bucureşti, 1967, p. 26.

4. V., spre pildă, observaţiile lui Solomon Marcus, în *Ion Barbu matematician şi profesor*, în „Gazeta literară", XV, nr 12 (21 martie 1968): „Cele mai abstracte formaţiuni matematice i se înfăţişau probabil într-o reprezentare a universului sensibil (...) Ceea ce căuta Barbilian nu era cuvîntul rar, ci cuvîntul adecvat şi, în acelaşi timp, proaspăt, care să facă imagine".

5. Despre care, Gilles Quispel, *Valentinian Gnosis and the Jung Codex*, în *Gnostic Studies*, vol. I, Istanbul, 1974, p. 3—169.

6. Ibid., p. 47—48.

7. Despre ofiţi şi peraţi, Constantin Daniel, *Scripta aramaica*, Bucureşti, 1980, p. 287—292; pasajul din Epifaniu, la p. 291. Constantin Daniel presupune că şarpele cu chip de oaie descoperit la Constanţa (Tomis) nu e Şarpele Glycon, ci statuia unui şarpe utilizat în cultul ofiţilor sau a peraţilor din Dobrogea, în

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

perioada cînd şerpii hibernează. Informaţiile lui Hyppolytus despre Şarpele-Logos (sau Fiu), în Hans Leisegang, *The Mystery of the Serpent*, în *The Mysteries. Papers from the Eranos Yearbooks*, translated by Ralph Manheim, Bollingen Series XXX.2, Princeton, second printing, 1971, p. 230.

8. Jacques Lacarrière, *Les Gnostiques*, p. 17—18, 96.

9. Serge Hutin, *Les Gnostiques*, Paris, 1959, p. 54.

10. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Edition revue et corrigée, Paris, 1982.

11. H. Leisegang, *Op. cit.*, p. 218.

12. *Ion Barbu în corespondenţă*, p. 142.

13. J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, translated from Spanish by Jack Sage, Foreword by Herbert Read, New York, 1962, p. 107—108.

14. J. Lacarrière, *Op. cit.*, p. 33: „patria lor nu e pămîntul, ci cerul pierdut, a cărui amintire o păstrează; ei sînt autohtonii unei alte lumi (...). Dezrădăcinarea lor nu e geografică, ci planetară" (de unde, formula gnostică „Sînt *pe* lume, dar nu *din* lume").

15. V. şi Mircea Muthu, *Ion Barbu: „sufletul-fîntînă"*, în „Steaua", 1985, nr. 11.

16. Despre punctul solar din ou ca simbol al centrului naturii, C.G. Jung, *Mysterium Conjunctionis. An Inquiry into the Separation and Synthesis of the Psychic Opposites in Alchemy*, translated by R.F.C. Hull, în seria *The Collected Works* of C.G. Jung, volume XIV, Bollingen Series XX, New York, 1953, p. 45—48.

17. T. Vianu, *Op. cit.*, p. 74—79.

18. Apărut în „România literară", 1970, nr. 12, Cezar Baltag propune o foarte exactă descifrare a simbolisticii astrologice şi o explicare (absolut necesară) a componentelor limbajului poetic din *Rîmuri...*

19. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 809.

20. Jung, *Psychology and Alchemy*, second edition, translated by R.F.C. Hull, Princeton, 1953, în seria *The Collected Works of C.G. Jung*, volume XII, Bollingen Series XX, p. 57.

21. Cheia biografică a textului o dă Kurt Wais, *Ion Barbu şi Tudor Vianu la Tubingen*, în „România literară", 1970, nr. 47: poemul ar fi inspirat de păunul cîrciumarului de la Schwärzloch, care trezeşte iritarea lui Barbu captînd atenţia fetei pe care poetul o însoţea. Caracterul pictural al textului a reţinut atenţia lui Mircea Muthu (*Ion Barbu şi „modelul" plastic bizantin*, în „Steaua", 1982, nr. 1), într-o lectură ce pune în paralel textul lui Barbu şi păunul din mozaicul absidei centrale de la San Vitale.

22. Păunul e pasărea Junonei, simbol al renaşterii, reînnoirii, schimbării (Jung, *Mysterium...*, p. 291). Înrudit cu Phoenix-ul, păunul e şi un simbol creştin timpuriu al Mîntuitorului (Jung, *Psychology and Alchemy*, p. 419).

23. V. Mandics György, *Op. cit.*, p. 371. Despre ungerea celor supuşi riturilor inițiatice cu un lut alb ca o mască, J.E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, New York, 1975, p. 490—499.

24. C.G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, translated by

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

R.F.C. Hull, second edition, în seria *The Collected Works of...*, volume IX, part I, Bollingen Series XX, p. 20.

25. Urmez descrierea metrului aliterativ întreprinsă de Jakob Schipper, *A History of English Versification*, New York, 1971, p. 30 și urm.

26. Despre cynghanedd, *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger editor, Princeton, New Jersey, 1965.

27. Pentru anagramele lui Saussure, v. Roman Jakobson, *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes*, în *Questions de poétique*, Paris, 1973; J. Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Paris, 1971.

28. T. Vianu, *Op. cit.*, p. 105.

29. Mărturie în interviul luat de Aderca.

30. V. interviul luat de I. Valerian. O convingătoare reconstituire a genezei poemului, pornind de la „experiența personală" care l-ar fi generat, întreprinde Roxana Sorescu în *Interpretări*, p. 25—28. Urmărind, în relatarea (către Vianu) a uneia dintre aventurile poetului, imaginea unei coafuri feminine ca „un fel de melc de aur", R. Sorescu stabilește relația între faptul biografic, poezia imediat inspirată de aceasta (*Convertire*) și îndepărtatul punct de plecare al poemei *Uvedenrode*.

31. Comentat de R. Sorescu, loc. cit.; v. *Ion Barbu în corespondență*, p. 265.

32. *Ion Barbu în corespondență*, p. 279.

33. „Contradicția scoicii" (contrastul interior-exterior) și legendele resurecției care fac din ea un „Phoenix activ" îl îndeamnă pe G. Bachelard să considere scoica drept posibil obiect pentru o „psihanaliză cosmică" (*La Poétique de l'espace*, ed. 2, Paris, 1958, p. 109—117).

34. A. Einstein, *La Théorie de la relativité restreinte et généralisée* (mise à la portée de tout le monde), trad. par Mlle J. Rouvière, Paris, 1921, p. 86.

35. *Lecturi infidele*, București, 1966.

36. C.G. Jung, C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, ed. cit., p. 122—123; Walter Otto, *The Meaning of the Eleusinian Mysteries*, ed. cit., p. 15—16.

37. *Dicționarul de neologisme* al lui Florin Marcu și Constant Maneca definește paralogia ca „transformarea analogică a formei unui cuvînt prin asemănarea lui formală cu alt cuvînt". Despre paralogismul lui Freud („Signorelli/Botticelli"), v. Anthony Wilden, *Lacan and the Discours of the Other*, în Jacques Lacan, *The language of the Self. The Functioning of the Language in Psychoanalysis*, translated by A. Wilden, s.l., s.a., A Delta Book, p. 244.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

RESTRÎNSELE PERFECȚIUNI POLIEDRALE

„Sieși centrat, adunat și de nimeni, colo
un cer obosea prin scăpărarea unică."
(*Veghea lui Roderick Usher*)

1. *Uvedenrode* reprezintă punctul extrem al experiențelor barbiene de muzicalizare a limbajului poetic. În ciclul ermetic, eliberarea poeziei de limbajul discursiv (pe urma altei căi — preponderent sintactice —, urmărind programatic eliberarea universului poetic de referenții externi, adică de orice obiect preexistent lui. Aceasta este, cel puțin, intenția mărturisită de Barbu în interviul luat de Alerca: „A patra etapă o numeşti (neinspirat? răutăcios?) ca-radis-tă! Ceart-o cum vrei... O poezie cu obiect (știi că balada are unul) mi-ar înșela ambițiunea. O poezie cu obiect creează necesar o Fizică sau o Retorică (același lucru). Forme închegate față de viața spiritului. Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite: oceliri tremătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale".

„Restrînsele perfecțiuni poliedrale" sînt — am arătat-o deja — componentele geometrice primare pe care Platon întemeia, în *Timaios*, cele 4 elemente primordiale; ele sînt, adică, deopotrivă *tipuri* și *realitate geometrică elementară*, instituind structura de profunzime a universului în viziunea unei prime Grecii, clasice, la al cărei geometrism magic s-ar raporta universul *Jocului secund*. Un univers ce refuză îngrădirile oricărei fizici și oricărei preexistente „forme închegate", perceptibilă empiric, în numele acestei sacre geometrii, o construcție incalculabilă care realizează — și nu limitează — „viața spiritului". Căci „obiectul" ciclului *Joc secund* e viața spiritului, adică e procesul demiurgic (liberul joc) prin care spiritul instituie („încheagă") lumi, și nu lumea preexistentă. A propune „existențe substanțial indefinite" însemnează a dizolva realitățile universului preexistent în fluiditatea proceselor

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

metamorfotice, retrăgînd obiectelor lumii statutul lor ontologic ferm, rarefiindu-le obiectualitatea.

Dinamizarea interioară a obiectelor lumii în care Barbu vede doar popasul nestatornic al Ființei în perpetuă mișcare face ca situația nominală să fie în poezia lui o situație ambiguă, precară. În prima etapă de creație, cînd dinamizarea obiectului se face prin narativizare, „numele" are rol de cuvînt-titlu al unei fabule potențiale, căci fiecare obiect e văzut ca germenele unei deveniri. Atunci cînd înscenarea se face din perspectiva Ființei, cuvîntul-titlu funcționează, după cum am văzut, ca apoziție pe lîngă subiectul (eul) rostitor. În ultima fază de creație, ambiguitatea ontologică a obiectului nu se mai traduce discursiv, prin narativizare, ci gramatical, în primul rînd prin evitarea cazului nominativ — adică a celui care dă definiția semantică a cuvîntului. Nominativul evitat e înlocuit de obicei prin vocativ. Predilecția pentru vocativ am întîlnit-o şi în prima etapă de creație. Vocativul funcționa însă, acolo, ca apoziție pe lîngă un pronume de persoana a doua şi, mizînd pe statutul său de persoana a doua a substantivului, el permitea jocul categoriilor (gramaticale şi ontologice) personal-nonpersonal. Funcția lui pare însă schimbată în ciclul ermetic: aici, substantivul nu mai e subiectul ferm (ontologic identic sieşi) al unei acțiuni, ci pare creat prin invocare, pare a avea, ca atare, statutul ontologic ambiguu al celui ce sălăşluieşte numai în interiorul actului rostirii („Fulger străin, desparte această piatră-adîncă;/ Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochean!"; „O, ceasuri verticale, frunți tîrzii!" etc.). Vocativul e un „subiect" manipulat de o voință străină, care îl rosteşte, articulîndu-l (situație foarte clară în poezia program, *Din ceas, dedus...* „Nadir latent! Poetul ridică însumarea..."). Foarte adesea, numele aflate în text sub accent apar în cazuri oblice (cu preferință pentru dativ), conferind cuvîntului statut de obiect şi retrăgîndu-i-l pe cel de subiect. Cînd nominativul e folosit totuşi, el apare de obicei în construcții nominale (lipsite de predicat), încît dă impresia nu de subiect, ci de apoziție a unui alt nume, inexistent în text, a unui nume originar, ascuns sau uitat, oricum (mallarméan vorbind) „abolit". Conform dezideratului barbian din *Note pentru o mărturisire literară*, care constă în „în-

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

scrierea unei părți a evenimentului în chiar specificitatea sintaxei", dificila sintaxă a *Jocului secund* ne introduce în miezul procesului metamorfotic, pe care-l tratează poetic și nu-l mai explicitează narativ, nu-l mai transformă în mythos. Limbajul mitic nu lipsește, de fapt, nici din ciclul ermetic; el nu mai este, acum, limbajul misterelor eleusine, ci ușor recognoscibilul limbaj biblic. Dar mythosul ca fabulă e redus la statutul aluziv de simplu element de limbaj, pregătind jocurile intertextuale ale „parafrazelor" din ultima perioadă de creație.

Ambiguitatea ontologică a obiectului se manifestă, simptomatic, și într-o caracteristică a laboratorului barbian, caracteristică semnalată atît de Ș. Foarță, cît și de M. Papahagi: lipsa nu numai de sinonimie, dar chiar de contiguitate semantică între termenii substituiți în variantele succesive ale uneia și aceleiași poezii. Aș spune: spre deosebire de laboratorul eminescian, unde dominanta substituirilor rămîne semantică, variantele poeziilor lui Barbu tratează cu desăvîrșită indiferență valoarea semantică a termenilor, păstrînd însă de obicei nealterată o schemă sintactică originară. Elementul dominant al poeziei lui Barbu e *relația* termenilor (relație narativă la început, relație muzicală în *Uvedenrode*, relația sintactică — adică pură — în *Joc secund*). Căci, într-o lume în care subiectul și-a pierdut identitatea, supus fiind eternei metamorfoze, „sensul" e al procesului, nu al entităților precare, nestatornice, care-i dau trup.

2. Voi urmări, pentru început, modul în care se cristalizează procesul metamorfotic în etapele de redactare ale poeziei programatice *Din ceas, dedus...*, ale cărei variante din caietele manuscrise *Ochean* I și II, publicate de Mircea Coloșenco în „Manuscriptum", 1978, nr. 1, pot fi urmărite, în facsimil, și în ediția bibliofilă R. Vulpescu a volumului *Joc secund*. Într-un foarte bun și foarte meticulos studiu filologic aplicat laboratorului barbian în *Critica de atelier*, Marian Papahagi presupune că *Idol*, varianta primă a poeziei *Din ceas, dedus*, consemnată în sumarul caietului *Ochean* dar cu textul pierdut, ar fi o poezie erotică, rescriere a unei poezii din prima etapă, probabil a unei poezii dedicate (sau de tipul celor dedicate) Hortensiei Papadat-Bengescu. Presupunerea e perfect îndreptățită — cu

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

o precizare (făcută de N. Manolescu[1]) şi anume că textul prim nu e pierdut, ci este, probabil, una din poeziile încuiate Mariei Zalic, intitulată *Ţi-am împletit*. Iat-o:

Ţi-am împletit suprema cunună de tristeţe,
Să te înalţi mai gravă în cadrul tău de-azur
Iar seara să-ţi umbrească înalta frumuseţe
Şi astfel întregită să-atingi Acordul-Pur.

Dar dacă-încumetarea ta şovăie şi seara
Deschide friguroasă în inimă şi gînd
Iar, umedă, pe frunte apasă grea tiara,
Atunci, slăvită Soră, zoreşte mai curînd

Spre malurile unde de mult îmbrăţişarea
Aşteaptă să te-adormă aşa cum tu desmierzi,
Aşteaptă infinită şi limpede ca marea
Să te cununi cu somnul şi-n unde să te pierzi.

Poezia articulează, adversativ, două situaţii poetice, care sînt de fapt două metamorfozări ale obiectului: prima e o trans-figurare în idee, operată de Eros ca factor metamorfotic; cea de a doua e o des-figurare, o dezindividualizare („pierdere" de sine) prin somn, nuntire, îmbrăţişare, con-topire. De semnalat asocierea acestui al doilea moment (deocamdată în registrul comparaţiei) cu apele mării deopotrivă limpezi şi absorbitoare.

Prima variantă a poeziei *Din ceas, dedus...*, din care se păstrează doar prima strofă, e o poezie erotică, foarte apropiată de *Ţi-am împletit...*; ea ar putea motiva titlul din sumar (*Idol*), pentru că operează aceeaşi transfigurare prin iubire (acum instituirea unei icoane prin îndepărtare, similară, tematic, înşcării din eminesciana *Şi dacă...*):

Am înecat văzduhul aprinsei tale feţe
Şi te închin mai sfîntă şi-n despărţit azur
Un ceas întors/ invers/ să ţie gătita-ţi frumuseţe
Ca steaua-n scrinul apei s-arunci un foc mai pur.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Varianta următoare, intitulată — ca şi penultima — *Stil*, e o construcţie cosmică (în genul astrologilor din *Uvedenrode*), o ipoteză (şi aspiraţie) terestră („din văi părute"), o ipoteză „gîndită" de pămînt asupra unui spaţiu celest „dedus":

Din văi părute, cerul dedus acestei Feţe
S-o prindă, mîntuită, într-un reluat azur
Un ceas invers să lege gătita-i frumuseţe
/ Topind/ Trecînd în scrin de ape un joc secund, mai pur.

Văzduh clădit! Pămîntul gîndeşte însumarea
De harfe ridicate, pe care-n veac le pierzi
Şi cîntec istoveşte, ascuns cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Nehotărîtă, tematic, între erotică şi vis cosmic transfigurator, *Stil I* are deja structura textului definitiv, în care vocativul ce deschide strofa a doua rezumă prima strofă, pe care o reia sub formă de apoziţie: „Văzduh clădit" e un sinonim pentru „cerul dedus... din văi părute". Agentul transfigurării terestrului în celest e, deocamdată, „pămîntul", — substanţa[2] unanimă a lumii, care poate „gîndi" („istovi") cîntecul integral, expresia totală, nedivizată, a existenţei, adică poate da glas Fiinţei înseşi. Începînd cu penultima variantă; destul de asemănătoare textului definitiv, poezia se transformă într-o *ars poetica*:

Dedus din ceas văzduhul acestei calme creste
Intrată prin oglindă în mîntuit azur
Tăind pe înecarea cirezilor agreste
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.
Olimp/ vibrat/ reluat/ sunat/ Poetul/ veghează/
proclamă/ însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cîntec istoveşte, ascuns cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Principiul transfigurator (metamorfotic) nu mai e nici iubirea, nici Pămîntul, ci ca-n textul definitiv Poetul. Jocul subtil al osci-

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

lației între două irealități („văi părute" — „cer dedus") e înlocuit prin mișcarea abstragerii din timp („din ceas dedus"). Universul poetic nu va mai oscila (ca universul iubirii din *Ți-am împletit...*) între două soluții existențiale opuse (transfigurare în idee — desfigurare în apele somnului), ci va *însuma contrariile* („Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate..."), le va „mîntui", construind imaginea unei lumi în modul unei lumi în care opusele coexistă (zenitul e „nadir latent", iar „creasta" își dezvăluie dimensiunea inversă, „adîncul"). Cîntecul (cîntecul nedivizat, „încăpător", echivalat în *Timbru* cu „Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare") asociază vocea poeziei cu vocea adîncurilor ascunse ale mării — informă, proteică emblemă a metamorfoticului pur.

Dacă putem considera *Ți-am împletit* drept punct de plecare al poeziei program *Din ceas, dedus...*, geneza acestui text ne plasează în chiar inima a ceea ce am numit proces metamorfotic; înțeleasă inițial tematic (transfigurarea sau desfigurarea prin eros), metamorfoza devine, în *Joc secund*, principiu poetic postulat și realizat prin vocea proteică a poeziei ce „mîntuie" formele opuse și tranzitorii, însumîndu-le într-un univers „secund", în care contrariile „deduse" „din ceas" nu își succed, ci coexistă.

Mai puțin evoluată ca limbaj, dar foarte explicită în ceea ce privește intențiile, cea de a doua piesă a ciclului, *Timbru* (inițial, *Apropiat*) este tot o ars poetica. Poeziei tradiționale, expresie a sentimentelor individuale („Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum/ Durerea *divizată* o sună încet, mai tare...") ea îi opune, programatic, aceeași imagine a poeziei ca voce nediferențiată, transindividuală a ființei, în care „divizarea" se „topește"[1] ca sarea în apa foșnitoare a mării, a ființei în starea ei auroralâ de izvorîre:

> Ar trebui un cîntec încăpător, precum
> Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
> Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
> Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Constant asociat vocii mării (emblemă, de la primele creații, a dionisiacului amorf), cîntecul e astfel, în *Joc secund*, agentul

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

metamorfotic prin care se „deduce" unitatea originară a Ființei și se dezvăluie vocea ei încă nedivizată.

Modalitatea acestei „deduceri" pare a face obiectul celei de a treia piese a ciclului, îndelung comentata poezie *Grupul*, al cărei titlu reactivează opoziția — constantă în gîndirea lui Barbu — între Fizică (înțeleasă ca supunere la datul empiric) și Geometrie (înțeleasă ca pură construcție a spiritului). Conceptul de „grup" mediază între fizică și geometrie, permițînd geometrizarea fizicii și, ca urmare, construirea de lumi posibile: „în fluxul torențial al fenomenelor, în realitatea mereu mișcătoare, fizicianul discerne permanențe; pentru a le da o descriere, spiritul său construiește geometrii, cinematice, modele mecanice, a căror axiomatizare are drept scop să precizeze (...) comprehensiunea utilă a diverselor concepte, a căror construire a sugerat-o observația. Dacă axiomatica astfel edificată e reprezentarea unui grup ale cărui invariante admit ca traducere, în realitate, permanențele descoperite de experiență, teoria fizică e lipsită de contradicții și ea e o imagine a realității"[4].

Prima strofă dispune adversativ (într-o structură foarte frecventă la Barbu) două „realități": una exterioară, cosmică, și o a doua interioară, umană:

> E temnița în ars[5], sedimn pămînt.
> De ziuă, fînul razelor înșală;
> Dar capetele noastre, dacă sînt,
> Ovaluri stau de var, ca o greșală.

În această primă mișcare a poeziei, „capetele noastre", „ovaluri... de var" închise în ele însele, ca oul în coaja care-l izolează, par lipsite de ochi, *oarbe* așadar la înșelătoarea vestire a zilei. Strofa a doua începe — din nou, într-o structură caracteristică sintaxei barbiene — printr-o rezumare exclamativă a primei strofe; de obicei, funcția aceasta o are un vocativ, plasat la începutul strofei secunde, apoziție (rezumativă) a termenului nuclear din prima strofă. Aici, construcția exclamativă (o construcție nominală[6]) reia sensul de *multiplicitate* înșelătoare a fenomenalului, căruia îi opune capacitatea *unificatoare* a gîndirii modelatoare:

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Atîtea clăile de fire stîngi!
Găsi-vor gest închis, sa le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi:
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?

Cele două motive dispuse adversativ în prima strofă (lumina cosmică — gîndirea umană închisă în sine) sînt reluate, cu modificarea relației dintre ele, în strofa a doua. „Fînul razelor" devine multiplicitatea („atîtea") „clăilor de fire stingi", prefigurînd viziunea luminii ca substanță cosmică docil-vegetală, in-formată de arhitectura umană, din *Veghea lui Roderick Usher*; acolo, „substituțiile ferestrelor operau accelerat asupra docilelor, vegetalelor raze", refăcînd astfel unitatea pierdută a unei lumi acum divizate: „crima fracției şi a secundei expia... în amestec". Ovalurilor de var, oarbe, li se opune, în cea de a doua strofă (prefigurare a ferestrelor din *Veghea...*), divinul ochi („în virgin triunghi"), „tăiat" — ca o fereastră — în coaja de var — spre „lumea" a cărei înşelătoare multiplicitate o „rezumă", dîndu-i formă (forma deltei sacre) şi sens.

Plasată după *Din ceas, dedus...* şi *Timbru, Grup*, cea de a treia poezie a ciclului lui se pare a fi tot o ars poetica (în sensul larg, de tehnică a creației, a facerii), celebrînd puterea demiurgică a spiritului de a da formă şi sens lumii spre care se deschide.

Ochiul divin din *Grup*, ca şi imnul angelic care celebra, în *Timbru*, naşterea Evei sînt elemente de limbaj mitologic specifice pentru ciclul ermetic — singurul ciclu barbian în care e folosită ca material de construcție sau prezentă ca aluzie obsedantă simbolistica biblică: dimineața e, în *Orbite*, un „viu altar", cu „şerpi roşii, scurşi din rai"; *Poartă* (inițial, *Fund biblic*) oficiază o eucharistie cosmică („Pe slujite vinuri, firimitură-i astru"). *Lemn sfînt* e o icoană ale cărei semnificații traduc în registrul mitologiei creştine vechiul mister — orfic — al morții şi renaşterii. *Legendă* conduce spre biblica, „Vădita țară, Galaad". Prima variantă a poeziei *Aura*, intitulată *Epitalam*, avea un motto din Noul Testament („Iată Mirele vine").

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mod debutează cu imaginea unei fresce, iar *Margini de seară* se încheie cu imaginea „cămărilor de bură" ale lui Dumnezeu. Calea Lactee („Rîu încuiat în cerul omogen") ia locul stelei călăuză spre Betleen în *Steaua imnului*. În *Suflet petrecut*, „Rotundul, scund în palmă, duh simplu-în chip de nap", scăldat „La dublul soare, apos, de la Drăgaică", e avatarul vegetal al capului Sfîntului Ioan. Din cele 20 de poezii ale ciclului, 11 conțin aluzii la sfera ritualului sau a mitologiei biblice. Aceasta nu însemnează însă că Barbu ar fi un poet religios[7]; dimpotrivă, corespondența sa vădeşte o aproape ireverențioasă detaşare de orice religie constituită. Mitologia creştină (ca şi cea greacă mai înainte, ca şi hagiografiile balcanice sau elementele astrologice) furnizează doar material de construcție şi o componentă a limbajului poetic din ultimul ciclu barbian. Dar, prin sfera conotațiilor acestui material, ca şi prin obsesia „restrînselor perfecțiuni poliedrale", *Joc secund* apare şi ca o rescrisă Carte a Facerii, îmbinînd în hieroglife (*imnul* din *Timbru*, *delta sacră* din *Grup*, *icoana* din *Lemn sfînt*, *cartea* din *Dioptrie*) platonicienii poliedri originari.

3. Lumile din această Carte a Facerii încep din pragul increatului, asociat şi aici, în *Statură* (ca şi mai demult, în *După melci*), copilăriei. La origine o ocazională, dedicată fiicei lui Lovinescu, *Statură* e o imagine a „prunciei" ca purtătoare a spiritului, imagine în care Dorin Teodorescu a văzut, cu deplină îndreptățire, o emblemă a Fecioarei Lumii (Kore Kosmou)[8]. Deşi însoțită de cîntul astral al răsăririi, („Sori zilnici, grei, ardeau sub dungă,/ Uşor sunau la răsărit"), copilăria priveşte spre viitor („La anii falnici, douăzeci") dintr-un timp stagnant, încă nedesfăşurat în durată, „din ceasul ce nu bate/ — — Din timp tăiat cu săbii reci".

„Ceasului ce nu bate" îi corespunde, în *Increeat*, imaginea timpului potențial, nedesfăşurat, a şarpelui — Leviathan înconjurînd astrul solar —, pe care l-am întîlnit şi-n bruionul *Geneză*. Acestui timp, întotdeauna viitor, i se asociază un spa-

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

țiu al genezei neîmplinite: valea, dar „valea refuzată", neintrată în ființă. Jocul „sfînt", „în speranță", între increat și creațiune („vădire") se desfășoară într-un simbolic spațiu de trecere, strîmtoarea marină a Sund-ului nordic, din care Barbu face un termen generic pentru limita fragilă între neființă și ființa spre care ea aspiră:

Cu Treptele supui văditei gale
Sfînt jocul în speranță, de pe sund,
Treci pietrele apunerii egale
Supt văile respinse, ce nu sînt.

Ți-e inima la vîrste viitoare
Ca șarpele pe muzici înnodat
Rotit de două ori la mărul-soare,
În minutare-aprins — și încrestat.

Statură și *Increeat* celebrează timpul ca pe un viitor („vîrste viitoare") privit sau visat din afara lui, din starea de grație a increatului. *Secol* inversează perspectiva, săvîrșind parcurgerea traseului care era doar visat în *Increeat*. Soarele nu mai e acum „mărul-soare" învăluit de șarpele nedesfășurat al timpului viitor, nu mai e, deci, corespondentul „ceasului galben, necesar" din *Oul dogmatic*; el a devenit soarele „voit", spre a cărui realitate — durată pustiitoare — se ridică lumile încă inexistente („Steme nicăieri în filfîit")[10]. „Secol" sau „veac" însemnează, în limbaj barbian, timp desfășurat, intrat în durată (așa ne-a apărut el în *Din ceas, dedus...*, unde harfele resfirate, „pe care-în veac le pierzi", pot fi „însumate" doar prin „deducere" „din ceas"). Lui i se asociază o întreagă simbolistică a arderii pustiitoare, simbolistică sintetizată în titlul inițial al poeziei, *Ev arid*, și prezentă, prin motivul „secetei" și al „zidului ars", în a doua strofă, care instituie această temporalitate ardentă a centurii („zidul") ce divizează ființa prin anularea netimpului, adică a „timpurilor albe":

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Seceri dintre secete-au sclipit!
Chemi zidul ars, cu ierburile cimbruri,
Anulare unor albe timpuri,
Sub arginții muntelui orbit.

Din golurile neființei se articulează lumea, prin rostire, și în *Regresiv*, poezie publicată ulterior volumului *Joc secund*, dar aparținînd, ca manieră, ciclului ermetic. Nu mai e vorba însă de o lume potențială, aflată pe pragul trecerii în ființă, ci de una coborîtă în moarte și reactivată — „regresiv" — prin dicția inițiatică („strig", „știu") a celui ce a pătruns genunile Erebului, păstrînd în amintire ciclul genezei și stingerii vechilor patrii terestre:

Din văi defuncte strig acele patrii:
Păşunile reptile, spume-întîi,
Cenuşa în orb Nil a Cleopatrii
Ereb, termen de sulf ca un lamîi.

Știu lire cardinale, date centre
Acestei reci acustici de firizi.
Uimiri și mari zăceri adiacente
Genunii adiate de Atrizi.

Nucleele spațiale în care se săvîrșește rostirea sînt, toate, negative în *Regresiv*: „văile" — pe care le-am întîlnit, constant, ca emblemă a matricei spațiale germinative — sînt, acum, coborîte în moarte, devenind „văi defuncte", lăcaș subpămîntean („Ereb") în care adie izul de sulf al iadului creștin; golurile cosmice („firizi") au devenit „genuni" prăbușite peste hîrpea tragică a Atrizilor, dar ele pot fi „însuflețite" în rostu de cel care le „știe" centrul tainic, „dat" în cuvînt sau cîntec, adică în „lire cardinale". De aceea, din aceste adîncuri ale morții, vocea recheamă în ființă, ca-ntr-o reamintită geneză, patriile pierdute, identificate emblematic cu pămîntul Egiptului perpetuu născut din apele Nilului („Egiptul" e un simbol canonic pentru „prima materia"), și

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

marcate de trecerea prin timp (arderea, cenuşa) a Cleopatrei, regina vrăjitoare în care literatura hermetică vede un avatar al lui Isis şi o magistră a filosofilor[11].

Între *Increeat* şi *Regresiv*, între presimţirea vîrstelor viitoare şi reamintirea „patriilor" retrase în moarte, ciclul *Joc secund* sondează dimensiunea iniţiatică a unui univers căruia substanţialitate e rarefiată voit, e „indefinită".

4. În ciuda rarefierii substanţialităţii lumii, în numeroase texte ale ciclului ermetic „obiectul" e păstrat ca punct de plecare al revelaţiei sau al unei transfigurări vizionare, conform unei tehnici pe care Pompiliu Constantinescu o numea *dubla figuraţie*: „o interceptare a absolutului prin relativ, a idealului prin senzorial"[12]. Textele de acest tip sînt un punctul de plecare, „descripţii" sau „pasteluri", care devin însă, ca şi groteştile din ciclul *Isarlîk*, suport material al unor epifanii.

O „descripţie" convertită în viziune e poezia *Lemn sfînt*, în care prima strofă reconstituie o icoană veche, adică o hieroglifă a divinului, ce suprapune — echivalîndu-le astfel — două serii de simboluri, creştine şi orfice: sfîntul desprins din „văile Ierusalimului" e asociat spicului de argint al orficilor, ceea ce face din el, în frumoasa interpretare a lui Ş. Forţă, o nouă ediţie a preotului din Eleusis[13]. Într-o excelentă lectură a simbolisticii şi a structurii imaginii din *Lemn sfînt*, Mircea Muthu vede în textul lui Barbu „transcrierea" icoanei vechi „într-o anumită ordine a/ elemente/lor/ de cod iconografic", ordine ce „nu depăşeşte rigorile formale impuse de portretul bizantin sau occidental medieval, ci se citeşte (...) de la stînga la dreapta. Reprezentarea grafică e un adevărat text (...). Nu astfel procedează şi Barbu, a cărui „icoană" o citim în acelaşi sens (...). Imaginea din versul al doilea („Păios de raze, pămîntiu la piele") e plasată deci între momentul naşterii sacre („Crăciunul") şi cel al renaşterii („Rusalii") anunţat de fapt în simbolul orfic („spic de-argint") al fertilităţii şi, în vechiul Egipt, al ciclului natural caracterizat prin moarte şi renaştere succesivă (...). Sfîrşitul frazei poetice („inele") ne trimite la începutul acesteia, punctînd de fapt repetabilitatea naşterii (...) şi ideea de unitate şi permanenţă a ciclului"[14].

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Conform unei structuri sintactice tipic barbiene, pe care am întîlnit-o deja în cîteva texte, începînd cu Din *ceas, dedus...* un vocativ din strofa a doua (aici „icoană veche!") rezumă prima strofă, integrînd sensul (descriptiv) al acesteia într-un nou tip de context, dominat acum nu de obiect, ci de un subiect vizionar:

> Pe acest lemn ce-aş vrea să curăţ, nu e
> Unghi ocolit de praf, icoană veche!
> Văd praful — rouă, rănile — tămîie?
> — Sfînt alterat, neutru, nepereche.

Divulgat în imagine, divinul apare atins — ca icoană divulgatoare — de eroziunea temporală. Versul penultim suna iniţial „Văd praf în rouă? Bube în tămîie", plasînd viziunea temporală sub semnul desacralizării. În această primă variantă, poezia conţinea, de fapt, o dublă dezvăluire: pe de o parte, o hieroglifă a divinului (icoana); pe de altă parte, o descoperire a eroziunii temporale care „alterează" imaginea însăşi a inalterabilului, a permanenţei, ciclicei resurecţii. Prin modificarea penultimului vers cele două revelaţii contrarii sînt unificate: în chiar imaginea alterării, a eroziunii temporale („praf") şi a suferinţei („rănile") se dezvăluie, vizionar, auroralul („rouă") şi esenţa purificatoare („tămîie"). Construită de altfel, din prima secvenţă, ca icoană în care divinul se dezvăluie în materie (lemnul e „păios de raze", cu lumina aureolei materializată vegetal, şi „pămîntiu la piele", cu o sugestie nu doar coloristică, ci marcînd materialitatea terestră a întrupării", imaginea sacră erodată de timp redevine suportul material al epifaniei prin tocmai caracterul ei pămîntesc, supus alterării. Ceea ce transformă, am putea spune, „descripţia" icoanei într-un scenariu iniţiatic, de mister.

O scenă de interior — lectura unui „saturat de semn, poros infolio în „lumina tunsă, grea, de sobă" — din *Dioptrie*[15] se transfigurează, a demonstrat Dorin Teodorescu, în gestul unei lecturi iniţiatice[16] sau, reluînd foarte exacta definire a lui Ion Pop, într-un „ceremonial al transcenderii, acea simultaneitate a perceperii sensurilor care evidenţiază conştiinţa convergentă a ordinei universale, a corespondenţelor dintre micro- şi macro-cosmos"[17].

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O descripție este, în punctul de pornire, și poezia *Mod*. Inițial intitulată *În plan*, ea pleacă probabil, după cum presupune N. Manolescu, de la descrierea unei fresce bisericești[18], de unde titlul prim și caracterul bidimensional al imaginii („Dimensiunea, două"). Acest nucleu descriptiv devine însă un „mod" al viziunii, pentru că ceea ce interesează de fapt în poezie este, după cum observa T. Vianu, „nu ceea ce se vede, ci actul de a vedea"[19]. Prima mișcare a textului e una de eliberare, de desprindere dintr-un spațiu care închide și limitează:

> Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid
> La gama turlelor acelor locuri,
> Întreci orașul pietrei, limpezit
> De roua harului arzînd pe blocuri.

Această desprindere culminează cu imaginea ochiului-unghi, a privirii creatoare ce decupează și instituie, demiurgic, un univers cu un „mod" propriu de existență, în care dimensiunile pot fi multiplicate sau reduse ca număr, în care atributele temporale și spațiale pot fi inversate, ceasurile nemaifiind „tîrzii", ci „verticale", „frunțile" schimbîndu-și verticalitatea zborului în „tîrziul" revelației, timpul devenind simplă dimensiune celestă:

> O, ceasuri verticale, frunți tîrzii!
> Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;
> Iar sufletul impur, în calorii,
> Și ochiul unghi și lumea-aceasta — nouă.

Zborul liber al privirii, dezvăluind creator lumea „nouă" pe care o instituie, adie peste amintirea sacrei ierbi eleusinice („iarba sufleasă în tăcere" din *Pentru Marile Eleusinii*), peste amintirea adîncurilor infernale și a punctului lor de conjuncție „valea răcoroasă", matrice spațială depășită, și în cele din urmă se lasă absorbită de cea de „a doua dimensiune, în care timpul (pregătit de „ceasurile verticale") fuzionează cu unicul reper spațial păstrat: înălțimea („ceasul-sus"):

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

— Înaltă-în vînt te frîngi, să mă aştern
O, iarba mea din toate mai frumoasă.
Noroasă pata-aceasta de infern!
Dar ceasul — sus; trec valea răcoroasă.

Chiar dacă nucleul care a generat textul e impresia produsă de un tablou sau de o frescă, poezia rămîne expresia liberului joc prin care ochiul creator instituie „lumi nouă". Jocul de multiplicări sau reduceri a dimensiunilor lumii îl practică Barbu şi în alte contexte. În *Veghea lui Roderick Usher*, lumea — în modúl — (formată de un „parantetic zenit") e un univers quadridimensional, în care cea de a patra dimensiune e un timp deviat, modificat („Şi toată aparenta inimă a locului o dezlegam: cadran afund al unor modificate, deviate orologerii, durînd necunoscut: la turle, pe arbori, pe aburi"). Universului quadridimensional din *Veghea*... îi corespunde, în *Mod*, un univers bidimensional, în care cele două dimensiuni „în plan" se suprapun, iar înălţimea este echivalată cu (sau substituită prin) dimensiunea temporală (de unde, „ceasuri verticale" sau „ceasul — sus"). Bidimensionalitatea din *Mod* apare aşadar ca un fel de reducţie sui-generis („în plan") a universului quadridimensional. În sine, jocul barbian cu universurile quadri- şi bidimensionale nu e prin nimic surprinzător într-o epocă dominată de cosmologia einsteiniană, care ocoleşte imaginea tridimensională a lumii — perceptibilă empiric — şi construieşte, în deplină libertate a spiritului, lumi ipotetice. Într-o lucrare în care îşi popularizează teoria, Einstein îşi imaginează experimental fiinţe bidimensionale, plate, trăind pe suprafaţa unei sfere, pentru a defini, prin intermediul percepţiilor lor ipotetice, o lume finită (suprafaţa sferei) care nu are, totuşi, limite[20]. Dacă universul quadridimensional se impune ca o ipoteză a geometriei, a fizicii, a cosmologiei, dar şi a psihologiei la începutul veacului nostru, universul bidimensional apare în aceeaşi perioadă ca o metaforă recurentă, menită să deschidă calea spre înţelegerea pluridimensionalităţii lumii prin varierea experimentală a perspectivei. E metoda utilizată încă din 1891 de N.A.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Morosoff pentru a demonstra însă... imposibilitatea unui univers quadridimensional: „Să luăm un plan oarecare, spre exemplu, acela ce separă suprafața lacului Ladoga, care ne înconjoară, de atmosfera de deasupra ei, în această seară liniștită, de toamnă" — scrie Morosoff, întemnițat într-o liniștită seară de toamnă a anului 1891, în fortăreața Schlisselburg de pe lacul Ladoga. „Să presupunem că acest plan este o lume aparte cu două dimensiuni, populată cu propriile-i ființe care se pot mișca doar în acest plan, cu umbrele rîndunelelor și pescărușilor zburînd în toate direcțiile pe suprafața lină a acestei ape care ne înconjoară dar rămîne veșnic ascunsă nouă"[21]. Ființele de umbră ale lui Morosoff, ca și ființele bidimensionale de pe suprafața sferei lui Einstein, sînt pure ipoteze experimentale cu valoare metodologică în eliberarea gîndirii noastre de tiparul tridimensional al percepției. Ele sînt însă și un „mit" sau o metaforă gnoseologică, asemeni miturilor platoniciene. Ca și la Platon, metafora (mitul condensat) conduce gîndirea filosofică dincolo de pragul pe care cunoașterea empirică nu-l poate depăși. Pe terenul acestei metafore, poezia — înțeleasă de Barbu ca „o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență" — întîlnește încercările gîndirii științifice de a ne elibera de tirania datului empiric. Triumful acestei eliberări (eliberare de „sufletul impur, al calorii") e celebrat de fapt prin liberul zbor al privirii din *Mod*.

5. Majoritatea poeziilor din ciclul ermetic au, ca punct de plecare al revelației, o imagine de obicei reinterpretată — a universului, adică un fel de „pastle". Înfățișările tranzitorii ale lumii (răsăritul și crepusculul) devin astfel hieroglife ce încifrează — dar și „divulgă" — sensul ciclicei morți și renașteri a cosmosului. În *Orbite* (inițial, *Ochean*), un pastel matinal devine celebrare imnică a universului auroral, prelungire sau dezvăluire a paradisului („cunoscut" sau „arătat acelor zori"). În variantele inițiale, dimineața — înțeleasă ca început paradisiac al lumilor — e o creație a visului („Colo, diminea-

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ța mea/ Visul cum te lămurea"); ea devine, în variantele succesive ale poeziei din caietul *Ochean*, spațiu de dezvăluire a ascunsei dimensiuni sacre a lumii („Viul mir te locuia" / „Harul viu te locuia"), pentru ca în varianta definitivă lumile matinale să fie citite ca „altar" prin — şi pe — care se săvîrşeşte comuniunea celest-terestru:

Colo, dimineața mea,
Viu altar îți miruia:

Ca Islande caste, norii
În, dorită, harta orii,

Ageri, şerpii ce purtai,
Şerpii roşii, scurşi din rai,

Şi, cules, albastrul henții
De pe jerbele Juvenții.

* * *

Lăncile de iarbă mici
Le păzea cățeaua Bitsh,

Inimi mari dormind pe țară
Munți, cu sînge afară...

Cunoscut acelor zori
În fîntîni
în şerpi,
în nori.

Izbăvită ardere (intitulată, succesiv, *După*, *Lume isprăvită* şi *Alai aprins*) e citită de Vianu ca un pastel, dominat de „feeria în galben şi roşu a cerului crepuscular", dar un pastel transfigurat ce aduce „îmbinarea sacrului cu humoristicul"[23]. Dansul nupțial al curcanilor (înrudit cu dansul morții din *Păunul*) e văzut, aici, într-o proiecție cosmică, în care „curtea gospodărească" devine cămara soarelui şi nunta domestică a păsări-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

lor se transfigurează în nuntire cosmică de aştri comportând, ca-n *Ritmuri pentru nunţile necesare*, conotaţii thanatice, prezentate în primul rînd în titlu: *Lume(a) isprăvită* devine, prin nuntire, spaţiu al combustiei devoratoare şi purificatoare, *Izbăvită ardere*. Un pastel crepuscular, de astă dată dramatizat pe linia *Măcel* — Text, e *Legendă*, mister al dezvăluirii („vădirii") biblicei Ţări Făgăduite, Galaad[24]:

Străluminaţi ca nişte unghii,
Sub scuturi, îngeri au lăsat
Cherubul văii să-l înjunghii,
— Săditi în aer ridicat.

Şi limfa pajiştelor pale
Se pleacă soarelui ferit
Al certei sere animale:
Îngînă sîngelui ivit.

Scris, rîul trece-în mal albastru
Şi varurile zilei scad
E rana Taurului astru
Vădita ţară, Galaad.

Primul şi al patrulea vers sînt probabil un ecou — sau mai degrabă o aluzie — la debutul unui celebru sonet mallarméan, *Ses purs ongles très haut dédiant leur onix* (faimosul sonet în -yx), el însuşi descripţia unui univers nocturn, resimţit însă — spre deosebire de scenariul epifanic barbian — ca un univers de goluri şi absenţe („O acvaforte plină de vis şi vid... O cameră... într-o noapte făcută din absenţă şi întrebări... o oglindă în fund, cu reflecţia ei stelară şi incomprehensibilă a Ursei Mari, care leagă numai de cer acest interior abandonat de lume..."). Sonetul lui Mallarmé îi este foarte familiar lui Barbu, de vreme ce poetul român alege iniţial dintr-însul motto-ul ciclului ermetic („Le seul objet dont le Néant s'honore"). Ulterior, acest vers va fi înlocuit cu un fragment dintr-o conferinţă a lui Mallarmé despre Villiers de l'Isle-Adam („Ne fut-ce que pour vous en donner l'idée"),

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

care are avantajul de a prefigura tehnica ciclului ermetic. Dar amintirea Sonetului în -yx răsună în *Legendă*, care poate fi înțeleasă şi ca o replică la autospecularitatea vidului mallarméan. Unghiile pure ale Angoasei lampadophore mallarméene („Ses pures ongles très haut dédiant leur onyx,/ L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,/ Maint rêve vespéral brule par le Phénix..."[26]) devin, la Barbu, pură străluminare, verticală, a îngerilor care asistă la uciderea rituală a Soarelui („Cherubul văii"[27], „Taurul astru"). Spectacolul apusului se transformă într-o dramă rituală: jertfa animalului solar, prin care se produce dezvăluirea Țării Făgăduinței. În replică la vidul cosmic mallarméan, universul lui Barbu e — ca şi acela al vechilor greci — o mare ființă vie, dar una supusă suferinței şi ciclului morții şi renaşterii. Cu excepția ecoului din cele două versuri amintite, Barbu n-a reținut din sonetul mallarméan decît gustul jocului ambiguu cu valorile etimologice ale cuvintelor. Mallarmé utilizează în Sonetul în -yx etimologia ca modalitate de construire a autospecularității limbajului: cum οσυξ însemnează tocmai *unghie*, sugestia etimologică închide primul vers asupra lui însuşi, *onyx* nefiind, printre altele, decît reluarea — într-o altă vîrstă, originară, a limbajului — a lui *ongle*. Jocul etimologic (lipsit însă de intenția unor efecte de autospecularitate a limbajului) e practicat şi de Barbu, care ambiguizează cu ajutorul lui expresia: „soarele ferit" (dar strofa a doua înseamnă — cu un latinism păstrat în italiană — soare *rănit*, ceea ce include acest vers în seria de echivalențe semantice *Cherub înjunghiat* (strofa I) — *soare ferit* (strofa II) — *Taurul astru rănit* (strofa III), care transformă pastelul amurgului în *Legenda* uciderii rituale a animalului solar.

Margini de seară (inițial, *Prezență*) debutează cu o imagine a cerului nocturn oglindit în apele sălcii şi amare ale mării[28], pentru a se deschide apoi spre viziunea unui început de lume:

Pendulul apei calme, generale,
Sub sticlă sta, în Țările de Jos.
Luceferii marini, amari în vale;
Sălciu muia şi racul fosforos.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Un gînd adus, de raze şi curbură
(Fii aurul irecuzabil greu!)
Extremele cămărilor de bură
Mirat le începea, în Dumnezeu.

Privită „în abstract", poezia mi se pare că propune o structură a imaginii (imagine a lumii aici) foarte asemănătoare cu aceea din *Oul dogmatic*: Ţările de Jos, „vale" înzăpezită sticlos şi acvatic (în „apa calmă, generală") reaminteşte somnul — sticlos — al „albuşului în hialin". „Galbenul icusar", menit acolo să declanşeze timpul, adică ieşirea din somn şi intrarea în durata ce duce spre moarte, e înlocuit aici, de „aurul irecuzabil greu" al „gîndului adus de raze şi curbură", care e, asemeni ochiului „în virgin triunghi" din *Grup*, înzestrat cu virtutea demiurgică de a „începe" lumi în amorfele „cămări de bură". Dacă o asemenea lectură, interesată de relaţia elementelor constitutive, şi nu de cîmpul referenţial iniţial al textului) poate fi acceptată, atunci *Margini de seară* este, în replică la *Grup*, expresia gestului creator al „gîndului" cu virtuţi cosmogonice.

Steaua imnului (iniţial, *Stea de seară*) converteşte dintru început, prin titlu şi prin motto-ul din Mateiu Caragiale („Asemenea seri se întorc, zice-se, de demult"[30]), imaginea înserării într-o reeditare a Epifaniei („din lăudata seară") şi într-o perpetuă vestire a renaşterii naturii:

Să port — sub raze deget şters înting —
Un liniştit, un rar şi tînăr mugur
Prin ger mutat, prin tufele de zinc,
La stînjenii culcate: să le bucur.

Poarta (iniţial, *Fund biblic*) abstractizează cele cîteva sugestii „descriptive" în aşa fel încît suportul referenţial al imaginii e aproape anulat. O stea oglindită, tremurător, în apele în care scoici care o „vindecă de noapte" sau roşul fructului de măceş fulgerat de îngeri sînt posibile ecouri ale momentului matinal incert, cînd ziua viitoare se vesteşte, abia „vindecată" de noapte. Variantele vădesc intenţia de a purifica ima-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ginea de reziduurile descriptive, fapt evident mai ales în versul al doilea din catrenul secund: „Munții-în zare, lucruri într-un pod albastru" devine „Munții-în Spirit, lucruri într-un Pod albastru"[31]. Întregul text, purificat de sugestiile unui univers material, e racordat la tonalitatea imnică a primelor două versuri[32], devenind „Poartă" sau spațiu da revelație („divulgare") a comunicării celest-terestru; răsăritul, — soarul pe întinderea apelor înroșite — se transfigurează, liturgic, în ritualul oficierii unei eucharistii cosmice:

Suflete-în pătratul zilei se conjugă.
Pașii lor sînt muzici, imnurile — rugi.
Patru scoici, cu fumuri de iarbă de mare,
Vindecă de noapte steaua-în tremurare.

Pe slujite vinuri, firmitură-i astru.
Munții-în Spirit, lucruri într-un Pod albastru.
Raiuri divulgate! Îngerii trimeși
Fulgeră Sodomei fructul de năceș.

Imaginii soarelui-azimă din *Poartă* i se substituie, în *Suflet petrecut* (poezie a comunicării între regnuri și nivele cosmice, simetric opusă celei comentate anterior), imaginea „dublului soare, apos, de la Drăgaică". Intitulată inițial *Moarte* și — fapt important — datată 24 iunie 1927, *Suflet petrecut* e tot o poezie a misterului morții-spre-renaștere, care își construiește limbajul pe baza a trei tipuri de elemente: sugestii descriptive ale unui univers pustiit de secetă (în prima strofă), sugestii folclorice, dominante (nucleul tematic și simbolic al poeziei e dat de Drăgaică, sărbătoare populară de la 24 iunie, fapt subliniat prin datarea poeziei) și reminiscențe mitologice legate de imaginea Demetrei, maica îndoliată de la Eleusis:

Secătuită zării blînde e țara minerală.
— Inel și munte, iarbă de abur înzeuat.
A ofilirii, numai această foarte pală
Făclie, pe ghicirea Albastrului ouat.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Minţiri, lumini! Scăpată, doar sfînta, ca o maică,
— Ars doliul ei: cu fruntea călcată de potcap;
Scăldînd la dublul soare, apos, de la Drăgaică,
Rotundul, scund în palmă, duh simplu-în chip de hap.

Conform unei organizări frecvente a imaginii din ciclul ermetic, strofa întîi — peisaj mineralizat, ars, cu ierburile îmbrăcate în zale de abur — e reluată, rezumativ, în vocativul cu care debutează cea de a doua strofă, şi în care „tăclia ofilirii" devine lumină pustiitoare, minţindu-şi menirea. Această imagine a secetei e, ea însăşi, legată de ritualul Drăgaicei, care se joacă, după Teodor Stamati, în timp de secetă. Cum însă întregul text se leagă de simbolistica Drăgaicei — căreia îi şi e, de fapt, închinat din momentul elaborării sale la 24 iunie —, o recapitulare a sensurilor vechiului obicei folcloric devine necesară pentru clarificarea elementelor de limbaj cu care e construită poezia *Suflet petrecut*. Desprind sensurile care par cunoscute şi utilizate de Barbu din informaţiile furnizate de studiul lui D. Pop, *„Drăgaica" în complexul riturilor populare româneşti*[33]. Obicei pe cale de dispariţie, Drăgaica (în Transilvania, Sînzienele) e o veche sărbătoare agrară, care coincide — la români, ca şi la francezi/spanioli, italieni etc. — cu sărbătoarea creştină a Naşterii Sfîntului Ioan Botezătorul[34]. Prăznuirea Drăgaicei se făcea printr-un iarmaroc — şi, printre puţinele localităţi unde acest iarmaroc se mai ţinea la începutul veacului, T. Pamfile enumeră şi Cîmpulung Muscel, tîrgul copilăriei lui Barbu.

Suprapunerea vechii sărbători agrare cu sărbătoarea creştină a Sf. Ioan a dat naştere unei suprapuneri de obiceiuri, parte legate de rituri ale fertilităţii, parte legate de istoria Irodiadei şi a decapitării Sfîntului Ioan — dar toate interpretate în exclusivitate de fete. După Cantemir, Drăgaica o reprezintă pe Ceres. După Anton Maria del Chiaro, care cunoaşte varianta muntenească a Drăgaicii, aceasta e un dans de Sf. Ioan, interpretat de fete îmbrăcate bărbăteşte şi conduse de o fată netravestită, care ţine în mînă o sabie goală şi o reprezintă pe Irodiada. După Iordache Golescu, dansul „închipuieşte jocul ce a jucat fata Irodiadei, cînd spre mulţu-

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

mire a cerut de la tată-său, după povața mume-si, capul Sf. Ioan în tipsie". În a sa *Mitologie*, Dimitrie Iarcu echivalează Drăgaica (şi Paparuda) cu „Cerera romană" (adică Ceres) şi cu „Dimitra" (adică Demeter).

Drăgaica e aproximativ coincidentă cu solstițiul de vară, cînd „însuşi soarele se odihneşte". Uneori Drăgaica e privită ca sărbătoare a soarelui, care „joacă", „se spală", „se odihneşte". Într-un cuvînt, conchide D. Pop, Drăgaica acoperă, ca toate solstițiile şi echinocțiile, o perioadă de criză, o perioadă de intensă comunicare între cele două lumi, a vilor şi a morților, dominată de primejdii, de amenințarea spiritelor malefice, dar şi posibilități de intervenire cu succes în firea şi mersul lucrurilor". Pentru acest din urmă motiv se culeg flori de leac şi se practică ritul „lustratio per aquam" (femeile se scaldă în rouă, copiii se stropesc cu apă). Considerat de D. Pop „un rit agrar de etapă", Drăgaica prezintă afinități cu ceremonialul nupțial şi premerge secератului, care cumulează sensurile de *nuntă* şi *moarte* a zeului vegetației.

Am reținut, din informațiile furnizate de studiul obiceiului folcloric, elementele care par să fi pătruns în imaginarul barbian, grefîndu-se pe structura motivică a operei sale. În perspectivă cosmică, Drăgaica e sărbătoarea solstițiului, deci a momentului de „criză" a traseului solar (soarele care, în termenii credinței populare, „se scaldă", e „apos"; soarele care intră în declin e „dublu"). În perspectiva riturilor agrare, Drăgaica e sărbătoarea recoltei, reamintind-o pe Ceres şi Demeter, dar şi a secetei care amenință recolta, ceea ce înseamnă că ea cumulează dubla semnificație, antinomică, a *rodirii* şi a *ofilirii*. În perspectiva recuperării ei în calendarul creştin, Drăgaica va coincide cu sărbătoarea naşterii Sfîntului Ioan, dar va reaminti, prin ceremonial, nu naşterea, ci moartea (decapitarea) celui sărbătorit. Sărbătoare, în sfîrşit, a comunicării între vii şi morți, Drăgaica reprezintă un tipic „punct critic al naturii", reliefat prin figurația ambiguă a poemei: „Rotundul, scund în palmă, duh simplu-în chip de nap" cumulează cel puțin patru sensuri, fiind imaginea plantei de leac, a noului născut scăldat în apa solară, a Sfîntului Duh coborît prin botez şi al capului retezat al

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sfîntului Ioan — pentru care lustrația devine funebră. Tînăra protagonistă a Drăgaicei folclorice, reeditare feciorelnică a zeițelor recoltei, Ceres sau Demeter, e înlocuită acum prin avatarul ei tîrziu, sfînta îndoliată, în imaginea căreia ecourile folclorice fac loc reminiscenței mitologice a Demetrei, maica îndurerată de la Eleusis. Simbolistica creștină (generală în ciclul ermetic) și sugestiile folclorice se grefează astfel pe tiparul fundamental al operei barbiene, care rămîne acela al misterelor eleusine.

6. Există în ciclul ermetic și cîteva texte în care devine imposibilă (sau aproape imposibilă) identificarea unui pretext exterior (obiect sau peisaj) care să fi servit ca punct de plecare în declanșarea viziunii. Acestea sînt poeme care construiesc nu o viziune, ci sentimentul iluminării vizionare. Este, spre pildă, situația din *Edict*, în care Mircea Scarlat vede momentul suprem al volumului *Jocund*, „bucuria triumfului inițiatului", necesară încununare a unei experiențe poetice structurate în jurul problemei cunoașterii[35]. Poemul opune, în primele două strofe, două limbaje: un limbaj cosmic, „geros", cu transparențe de rouă diamantină, desprins de durată (de secol), adică trecut *prin* și *în* moarte, și un limbaj simbolic („idol", „opac", revelației, asociat duratei — „secol" —, care însemnează ardere, dogoare:

Această pomidică lună
Cuvînt adormiților e,
Din rouă cratelor e,
Geros, amintit: ce-ru-le.

O scobă, cealaltă mumie,
Domnește pe calul de șah,
La Moscova verde de-o mie
De turle, ars idol opac.

Depășind „dogoarea" trecerii prin veac, prin visul cetății (Moscova verde) care se-nalță spre cer cu o mie de turle, conștiința inițiatului pătrunde limbajul cosmic și părăsește „un secol cefal și apter":

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dogoarea, podoaba: resfețe
Un secol cefal și apter.
— Știu drumul Slăbitelor Fețe,
Știu plînsul apos din eter.

O similară opoziție între durata istorică („veac") și fericitatea cosmică („dimineața ierbii înmuiate") propune *Desen pentru cort*:

O, veacul legiuise militar
În litere ca turnul țuguiate!
Urzite căi, neverosimil var,
Prin dimineața ierbii înmuiate.

Spălări împrăștiate! Înnoiți
Arginturile mari botezătoare
Și inima călărilor — spuziți
De dreapta ziua-aceasta sutitoare.

— Ei vor sălta, la drum cu Novalis,
Prin Șvabii verzi, țipate în castele
Să prade tremuratul plai de vis,
Prielnic potrivirilor de stele!

Opoziția durată istorică vs. temporalitate cosmică e însă aparentă. Seriei semantice „veac" (însemnînd la Barbu, după cum am văzut, înscrierea în durată) i se subsumează, în text, termenii: *legiuire militară, căi urzite, călării, să prade*. Cea de a doua serie semantică, a temporalității cosmice, subsumează termenii *dimineața ierbii înmuiate, spălări împrăștiate* (desemnînd roua), *arginturile mari botezătoare, dreaptă ziua-aceasta sutitoare*. Cele două serii semantice care par a se opune în prima strofă, converg de fapt, încă din acest prim moment al poeziei, în identificarea căilor „urzite" de veac cu fîșiile albe de lumină argintie („neverosimil var"). Convergența seriilor semantice devine însă evidentă în imaginea „călărilor" — cavaleri etern renăscuți, „înnoiți" de botezul cu roua universului matinal prin care străbat — sub semnul căutătorului

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

florii albastre — în tărîmuri onirice ritmate de armonia cosmică a „potrivirilor de stele". Cavalerii florii albastre din *Desen pentru cort* cosmicizează durata, înseriind-o în plafonul de vis al rotirilor astrale.

Aura (inițial, *Epitalam*, cu un motto biblic — „Iată Mirele vine") e construită pe motivul nunții mistice, cu elemente care au putut îndreptăți interpretarea alchimică a textului[36], dar care confirmă în primul rînd observația lui Tudor Vianu: „Poetul cultiva atunci visul unei absorbții în astral (...), al unei uniri nimicitoare"[37]. Interpretările alchimice își au punctul de pornire în imaginea androginică din prima strofă a mirelui aflat sub semnul lui Mercur („Mire, văzut ca femeia,/ Cu - părul săpat în volute,/ De Mercur cumpănit, nu de Geca/ Căi lungi înapoi revolute..."). În *Tabula Smaragdina*, Mercurius, fiul lui Sol, e echivalat cu Luna (sinonimă la rîndul ei cu Maria, Fecioara, Ecclesia). În schema alchimică, Mercur apare în dublă poziție (feminin-masculină), ca „Mercurius duplex", și această natură androginică, duală, e atribuită deopotrivă lui Adam și lui Christ[38]. Constant în gustul său pentru sincretismul cultural, Barbu suprapune și aici simbolistica biblică hermetismului alexandrin, unificînd structuri mitice echivalente (conjuncția alchimică — nunta mistică), sub semnul unic al ceasului de seară, timp al revelației inițiatice:

La conul acesta de seară,
Cînd sufletul meu a căzut
Și calc, înecatul tău scut
Îl supse ca pata de ceară,

Crescut, între mîini ca de apă,
E lucru al tainei cercai?
Sub verdele lumilor plai
Arai o lumină mioapă.

În varianta comunicată de Constantin Barbu, verdele oniric nu se asociază plaiului lumii, ci privirii: „La verdele genelor

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

scai/ Svîcnea o lumină mioapă". Descripția din aceste versuri devine însă, ca de obicei, în varianta finală, *revelație*, iar lumina tainică (lumina imanentă a visului) se concentrează în „aură", transfigurînd imaginea „mirelui" într-o apariție a luminii astrale.

Actul pur al unei victorioase, extatice înălțări (asemănătoare ca sens al mişcării cu zborul privirii din *Mod*) apare în *Încleştări*, poezie publicată ulterior volumului *Joc secund* dar aparținînd, ca modalitate poetică, ciclului ermetic, a cărui tehnică de ambiguizare a relațiilor sintactice o duce la extrem. În ediția Vulpescu, poezia apare în trei variante, în care un singur vers (cel de-al patrulea) rămîne neschimbat, indicînd — e de presupus — intuiția originară, nucleară, a textului. Iată prima variantă, lipsită de titlu:

Ca luna peste reci basilici
În veghe galbenă să urci!
Cu agere oțele silnici:
O Moscovă de cer şi furci.

Prințesă-n Nord. Brățară-n chiciuri.
Săruturi aspre, flori de biciuri!
Menține-asupra acele glorii
De lănci suite şi victorii.

Cea de a doua variantă, intitulată *Victorie*, este aproape identică formei publicate sub titlul *Încleştări*, față de care diferă semnificativ doar în primul vers: „Ca *luna*-n stemă, pe bazilici" va deveni „Ca umbra-n stemă...". Atît *Victorie*, cît şi *Încleştări* propun însă (mai ales în catrenul secund) modificări substanțiale față de prima variantă. În forma publicată în 1933, poezia devine:

Ca umbra-n stemă, pe bazilici,
O veghie singură să urci
Sub agere oțele silnici:
O Moscovă de cer şi furci.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Stea netedă, vigoare-în chiciuri,
Asprime sveltă, imn de biciuri!
Explică stricte-acele glorii
De cângi răspunse din victorii.

Într-o strălucită interpretare a genezei poemului, pe care o consideră exemplară pentru procesul de creație barbian („Geneza unui poem barbian este în esență un proces de negare a provenienței lui empirice, biografic sesizabile, situată într-un domeniu complementar vieții"), D. Teodorescu[39] urmărește modul în care textul se îndepărtează, prin substituții metonimice și, apoi, metaforice, de „gradul zero al expresiilor figurate", care ar fi o sintagmă „aparținînd limbajului referențial". Pornind de la sugestiile pe care i le oferă versul „Prințesă-n Nord. Brățară-n chiciuri", criticul reconstituie, ca nucleu referențial ipotetic, imaginea unei femei nordice („femeie zveltă energică"), ceea ce conduce spre definirea variantei prime („mentale") a textului ca poezie erotică, depășită apoi, în variantele ulterioare, prin cifru intelectual. Ingeniozitatea interpretării mi se pare indiscutabilă, după cum indiscutabil adecvată procesului de creație barbian este urmărirea modalităților de îndepărtare a universului poetic de nucleul referențial originar. Discutabilă mi se pare însă (așa cum i se pare și lui Marian Papahagi) reconstituirea „sintagmei ipotetice a limbajului referențial" pe care s-ar baza acest text și care ar desemna, prin expresia „Prințesă-n Nord", o zveltă siluetă feminină. Acceptînd ca perfect îndreptățite observațiile lui M. Papahagi, trebuie să fiu de acord că „Dorin Teodorescu greșește (...) chiar de la început, atunci cînd identifică în cuvintele din varianta I, vers 5 (...) pe destinatarul „exhortațiilor succinte" ale textului (...). În primul rînd, acel „tu" interlocutor, mai tîrziu identificat în „Prințesă", nu este atît de personalizat; el ar echivala impersonalului „a" în acel „on" al limbii franceze, de presupus aici într-o construcție condițională (...). Deci, rezumînd, prima strofă ar putea suna în proză: 'Dacă, precum/ urcă/ peste reci bazilici luna în veghe galbenă ai urca și tu/ în fața ochilor ți s-ar ivi,/ cu agerele sale oțele silnici/ acele „lănci" și „cângi" din variantele succesive, sinecdocă a armelor prin care Moscova a devenit „Prințesă-n Nord"/ o Moscovă de cer și furci" (...). A

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

doua [strofă] e adjectivarea acelui obiect al viziunii înfățișat în prima strofă..."[40]. Lectura lui M. Papahagi mi se pare convingătoare, pentru că ea are în vedere mai puțin semantismul — ipotetic — și mai mult relațiile sintactice — reale — ale textului. „Adjectivarea" din strofa a doua a obiectului viziunii despre care vorbește criticul confirmă structura barbiană pe care am comentat-o în cîteva rînduri și care constă în reluarea semantismului primei strofe printr-un vocativ plasat la începutul celei de a doua, procedeu care permite ca universul strofei I, restructurat, să fie inclus unui context cu o dominantă sintactică diferită (de obicei, așa se transformă „descripția" inițială în obiect sau conținut al transfigurărilor vizionare). Mai puțin sigure mi se par relațiile stabilite între termenii primei strofe (unde M. Papahagi procedează, ca și D. Teodorescu, prin completarea textului cu sintagme ipotetice): veghea ascensională e, oare, a ochiului care se înalță peste turlele-spînzurători ale cetății nordice, stilizată într-o emblemă heraldică, sau e reprezentată *prin* chiar acea imagine a cetății de vis (în *Edict*, Moscova verde) care cumulează extazul celest și silnicia („O Moscovă de *cer și furci*")? Procedînd din nou prin detașarea structurilor sintactice recurente, care trădează un mod specific barbian de organizare a universului textual, singura relație certă din prima strofă e aceea dintre versurile 3 și 4, separate — sau asociate — prin „:". Acest tip de corelare printr-un semn de punctuație care primește la Barbu o valoare specifică, introducînd de fapt o apoziție (sau o apozitivă), e prezent în *Grup* sau în *Legendă*, dar, mai mult decît acolo, își dezvăluie modul de funcționare într-o ocazională, *Dedicație*:

Gheritei sfintei Caterine,
Fecioarei docte din Bizanț,
Atîrn un ex-voto de rime
Asemeni ei: Jehanne de France.

Acelui glas, acelor harfe
În mistici nupții mă conjug,
Ajunse, auzite doar pe
Cel mai înalt, extatic rug.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sfînta Caterina, „fecioara doctă din Bizanț", e „egipteana savantă... patroana legendară a filosofilor creştini"[41]; sfînta Caterina e, însă, şi patroana Ioanei d'Arc, a cărei „voce" se revelă eroinei franceze, inspirînd-o, dar şi conducînd-o, în ultimă instanță, spre rug. Reactivînd, ca de obicei, motivele centrale ale liricii sale (aici, nunta mistică echivalată morții, extazului combustiei), *Dedicație* utilizează structura apozitivă amintită (cu termenii despărțiți prin „:") într-o manieră cît se poate de explicită („Jehanne de France" e apoziția pronumelui care o precede, în construcția „Asemeni *ei*: Jehanne de France"). La fel, „O Moscovă de cer şi furci" apare ca apoziție pe lîngă termenul anterior. Întrebarea e dacă acest termen — anterior — e doar „agere oțele silnici", aşa cum pare în varianta *Încleştări*, unde veghea urcă „Sub agere oțele silnici", împotrivindu-li-se deci şi învingîndu-le spre a le contempla de sus (ceea ce ar confirma lectura lui M. Papahagi), sau este întreaga construcție „O veghe singură să urci/ Sub agere oțele silnici" (în prima variantă, „*Cu* agere oțele silnici"). Reluarea prin vocativele din strofa a doua nu clarifică raportul termenilor, căci „Stea netedă, vigoare-n chiciuri./ Asprime sveltă, imn de biciuiri!) poate rezuma, deopotrivă, doi termeni (*stea* = lună = umbră şi *asprime sveltă* = oraş de cer şi furci) sau unul singur, structurat antinomic (*cerul* şi *furcile*, adică extazul ascensional şi silnicia morții, care se „încleştează" în imaginea cetății nordice). Dar e, oare, necesar să stabilim cu exactitate relațiile dintre termenii asociați de text într-o manieră voit ambiguă? Chiar utilizarea apoziției (structură sintactică foarte frecventă în poezia lui Ion Barbu) este un procedeu de ambiguizare prin rarefiere semantică a obiectului determinat, căci apoziția e un atribut de un tip cu totul special, astfel definit de acad. Ion Coteanu: „Din punct de vedere sintactic, apoziția este atribut, dar un atribut care, în plan semantic, nu determină în accepția propriu-zisă a cuvîntului, pentru că nu schimbă sfera referențială a elementului secundat, grup sau termen simplu, ci o prezintă altfel. În principiu, ea nu restrînge, nici nu lărgeşte această sferă. Determinarea prin adjective sau prin substantive în genitiv ori cu propoziție circumscrie cîmpul semantic al substantivului central, pe cînd apoziția îl asociază instantaneu cu alt cîmp, obiectul de referință rămînînd acelaşi. Este vorba deci de indicarea

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

simultană a două ipostaze ale unuia şi aceluiaşi lucru. Din această cauză, orice apoziţie, fie ea şi banală, conţine o metaforă, o metonimie sau măcar o comparaţie (...) Acest fapt întrerupe temporar predicaţia principală"[42]. În cazul poeziei lui Barbu, ceea ce e pus sub semnul întrebării prin multiplicarea ipostazelor obiectului cu ajutorul apoziţiei este însăşi identitatea obiectului. În cazul de faţă, dificultatea decupării exacte a termenului determinat prin apoziţie este sporită, veşti, prin ambiguizarea relaţiei sintactice a termenilor. Dar, indiferent care e această relaţie, sensul general al poeziei rămîne acelaşi: victorioasa desprindere a veghii, cucerirea ei prin încleştare cu oţele silnici, cängi, asprimi de biciuri şi turle metamorfozate în furci de spînzurătoare. Văzută pe bună dreptate, atît de D. Teodorescu, cît şi de M. Papahagi, ca o replică nordică a cetăţii Isarlîk, Moscova cumulează în determinările ei contrarii traseul — prin moarte şi extaz liberator — al „veghii", pe care-l reia ca o imagine în oglindă. Dacă „Veghea" triumfă asupra cetăţii nordice sau este, dimpotrivă, emblematic reprezentată de ea, mi se pare foarte greu de decis cu termenii pe care textul îi pune în joc. De fapt, nu numai greu, ci şi inutil de decis, de vreme ce ambiguizarea relaţiilor sintactice este intenţionată de autor într-un text în care nu interesează statutul noţional al termenilor, al entităţilor izolate, ci sensul general al procesului: veghea, înălţîndu-se, pură ca-n nesfîrşita linişte a arapului albastru dintr-o stemă heraldică a cosmosului, dar înălţîndu-se prin străbaterea victorioasă a unui traseu al silnicelor, mortalelor încleştări. Într-o variantă extrem abstractizată nu e acesta traseul iniţiatic al întregii opere barbiene, purificat de substanţa scenariilor sale accidentale, redus la simplu gest de a propune „existenţe substanţial indefinite: ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînse perfecţiuni poliedrale"?

7. Pentru tehnica (sau „jocul") combinării „poliedrelor" în *Joc secund*, extrem de caracteristică e poezia *Înecatul*, care prezintă avantajul de a ne permite pătrunderea în laboratorul de creaţie barbian, variantele ei fiind păstrate[43]. Punctul de plecare al textului din *Joc secund* este, ca şi pentru *Din ceas, dedus...*, o poezie de început — un fragment din misterul *Dri-*

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ada, şi anume viziunea copacului bătrîn, agonizat, scăldîndu-se în azurul celest înaintea miraculoasei sale renaşteri:

Părea trudit şi vîrstnic... Un noduros mărgean
Încununat cu alge, un trunchi răpus de muncă

Un trunchi cu prăpădite crăci vechi ce stau să pice
Din care ramuri hîde — năpraznici şerpi lemnoşi —
Zbucnesc, ca sus în baia albastră să despice
Limbi verzi, şuierătoare, prin dinții veninoşi.

Intitulat inițial *Copacul înecat*[44], poemul ajunge în final să „abolească" obiectul care declanşase imaginea şi care fusese numit explicit în titlul variantei prime. Cele două strofe ale variantei finale numesc două metamorfoze ale copacului cufundat în ape (Cuvîntul „copac" ar trebui scris aici barat, „sous rature", ca-n Derrida, anulat şi totuşi încă lizibil sub ştersătură „copac"). Pietrificat, tinzînd (încă vegetal „vibrat") spre statutul ambiguu al mărgeanului (organic mineralizat), „clădit în praf de stîncă", integrat unei arhitecturi de cristal, copacul din *oceanul* devenit *ochian* se deschide, în prima strofă, unei alte vederi, din adîncuri, unei vederi translucide:

Fulger străin, desparte această piatră-adîncă;
Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochian!
Atlanticei sînt robul vibrat spre un mărgean,
Încununat cu alge, clădit din praf de stîncă

În strofa a doua, o a doua metamorfoză converteşte obiectul invers, într-o şuierătoare ființă organică, din nou cu statut ambiguu, nedefinit între vegetal şi animal:

Un trunchi cu prăpădite crăci vechi, ce stau să pice,
Din care alte ramuri, armate-în şerpi lemnoşi,
Bat apele, din baia albastră să despice
Limbi verzi, şuierătoare, prin dinții veninoşi.

Ca şi în prima metamorfoză, spațiul în care e încastrat obiectul se metamorfozează şi el. Oceanul nu mai e cristal, nici vale-ochian, ci, biciuit de colcăiala haotică, pre-cosmică, a şerpilor

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

vegetali, se despică în „limbi verzi, şuierătoare". Obiectul ascuns, cu metamorfozările lui în înfăţişări antinomice, devine astfel element ocult de coagulare spaţială, într-un joc al eternei transformări în care lumea se realcătuieşte continuu în figuri cărora cuvîntul („imn", „cîntec", „oglindă", „harfă", „icoană") le dă stabilitate, „deducîndu-le", abstrăgîndu-le din „ceas". Poemul nu mai e o fabulă care să însceneze (ca-n mitul *Driada*) procesul metamorfotic al naturii, narativizîndu-i „punctele critice". Ca şi Brîncuşi, care urmărea într-o imagine stilizată de lebădă procesul metamorfozării Ledei în pasăre, în imaginea nonfiguративă din *Joc secund* obiectul „abolit" nu mai interesează în sine, ci doar ca suport (ocultat) al procesului metamorfotic şi ca element (ocult) de coagulare spaţială.

Desprins de propria-i „figură", cufundat — „înecat" — în ape, în fluidul ce se poate configura cristal sau poate lua înfăţişări de vîscozitate organică, amenințătoare, copacul se retrage în stare de potenţialitate şi numai astfel devine „subiect" — total nedefinit — al unor pure tendinţe spre formă şi sens, „subiect" coincident cu această tendinţă însăşi. Metamorfoza este procesul subteran de constituire a textului, proces „ascuns" (precum ascunsă e producerea cîntecului, celebrată în *Din ceas, dedus...*). Cel forma-nucleu, forma supusă metamorfozei — copacul — este tocmai termenul-subiect pe care textul refuză să-l numească, îl obscurizează. Ambiguizarea subiectului — chiar la nivel gramatical — e, de aceea, dominantă în întreg ciclul şi atrage, după cum am văzut, ambiguizarea relaţiilor sintactice în genere. Subiectului i se retrage adesea statutul nominal, atribuindu-i-se în schimb un statut pronominal, prin definiţie dezobiectualizat. El cîştigă astfel caracterul — potenţial — de „existenţă substanţial indefinită". Înecat, copacul care şi-a pierdut chipul şi numele recapătă statutul poliedrelor originare, din care poemul va constitui noi universuri poetice, făcînd „concurenţă demiurgului în imaginea unor lumi probabile".

8. Consecvente structurii — tematice şi de viziune — a universului poetic barbian, poeziile ciclului ermetic ne-au apărut (ca şi poemele nunţii şi ale morţii din *Uvedenrode*, ca şi grozăviile din *Isarlîk* sau ecourile eleusinice din ciclul parnasian)

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

tot ca „mistere", explorînd „punctele critice ale naturii" şi celebrînd, iniţiatic, biografia Fiinţei prin spectacolul metamorfozelor ei. Metamorfoză poate însemna transfigurare iniţiatică prin poezie (*Din ceas, dedus...*, *Timbru*) sau prin gîndirea (privirea) vizionară (*Mod, Grup, Margini de seară, Lemn sfînt*), dar şi prin celebrarea „punctelor critice ale naturii" în mistere ale răsăritului — naşterii — (*Orbite, Poartă* etc.), ale asfinţirii ca extatică, nupţială contopire (*Izbăvită ardere*), ale punctelor cosmice de cumpănă între viaţă şi moarte — solstiţiul — (*Suflet petrecut*) etc. Ceea ce caracterizează înscenarea acestor mistere în ciclul ermetic în raport cu ciclurile anterioare este încercarea de a radicaliza „cunoaşterea participativă" spre care poezia lui Barbu aspiră, programatic, de la început, introducînd cititorul în chiar miezul procesului metamorfotic şi rarefiind sau ocultînd obiectele (entităţile iniţial alienate în acest proces). Revelaţia nu se mai vrea mediată discursiv (ca-n poezia de început), nici muzical (ca-n *Uvertură*). Ea se vrea experimentată direct — şi singurul suport utilizat, acum, de Barbu (probabil tocmai datorită accesibilităţii sale) e acela al miturilor biblice, folosite ca o „cheie" iniţiatică accesibilă prin cod cultural.

Păstrînd structurile sintactice, caracteristice ciclului ermetic, dar înlocuind codul biblic, general, cu codul foarte riguros furnizat de „scripturile" profane (Mateiu Caragiale, Edgar Poe), Barbu va utiliza, în ultima sa perioadă de creaţie, modalitatea parafrazei şi constituirea de universuri „secunde", care se vor vădi însă şi ele, dezvăluiri iniţiatice ale nucleului metamorfotic al lumii.

NOTE

1. N. Manolescu, *Iubita şi poezia*, în *Julien Green şi strămătuşa mea*, Bucureşti, 1982, p. 137—143.

2. În *Elan*, „pămînturi" (din varianta definitivă) substituie termenul „substanţă" din varianta iniţială.

3. T. Vianu, *Op. cit.*, p. 70, vedea în *Grup* o „negaţie spiritualistă a lumii". Urmînd riguros propria-i schemă (cu riscul de a contrazice sensurile cele mai clare ale unor motive barbiene), Mandics Gy (*Op. cit.*, p. 270) opune „pămîntul ars" pămîntului fertil al cunoaşterii, asociind *varului* friabilitatea şi *ovalului* instabilitatea — ceea ce e o performanţă în comentarea unei

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

opere în care simbolistica orfică a oului (oval + coajă de var) ocupă un loc central. Renunțînd la scheme preconcepute și apropiindu-se de text, Dinu Flămînd citește în *Grup* o „imagine oarecum identică a parabolei cu peșterile din *Republica* lui Platon" (*Postfață* la I. Barbu, *Poezii*, București, 1973). Șerban Foarță recunoaște în primul vers faimosul calambur orfic: sêma (mormînt-soare) — soma (trup) (*Op. cit.*, p. 87), Mircea Scarlat (*Istoria poeziei românești*, vol. III, București, 1986, p. 228—230) vede în text insolenta afirmare a „greșelii", a păcatului biblic al cunoașterii prin disociere intelectuală, opusă înșelătoarei cunoașteri senzoriale. Roxana Sorescu (*Liric și tragicul*, București, 1983) dă o interesantă interpretare relației între „gestul închis" („un gest analog creației divine... un gest care să revină asupra lui însuși, închis ciclic așa cum este timpul mitic") și „trăirea în timpul succesiunii, în durata evenimentelor înseriate în linie dreaptă, linie care nu e decît negarea posibilității liniei frînte, dumnezeiești" (p. 105).

4. Juvet, *La Structure des nouvelles théories phisiques*, ap. G. Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, ed. cit., p. 39.

5. Un excelent comentariu asupra motivului barbian al „arderii", asociat „combustiei inițiatice", în D. Teodorescu, *Op. cit.*, p. 102—103.

6. Dominația construcției nominale (observată și de D. Teodorescu, *Op. cit.*, p. 69) e o altă caracteristică a sintaxei barbiene. Despre construcția nominală, Émile Benveniste, *La Phrase nominale*, în *Problèmes de linguistique générale*, ed. cit., p. 151—167; Julia Kristeva, *L'Engendrement de la formule*, în Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse, Paris, 1969, p. 318—334.

7. Împotriva termenilor lui Ș. Cioculescu: „Prin crezul religios transparent mă văd silit să-l inseriez pe d. Ion Barbu în școala poetico-religioasă a d-lor Blaga, Maniu, Pillat, de la *Gîndirea*" (*Ion Barbu, Joc secund, Versuri*, în antologia *Ion Barbu interpretat de...*, alcătuită de G. Gibescu, București, 1976, p. 51).

8. D. Teodorescu, *Op. cit.*, p. 110. Despre Fecioara Lumii (identificată, în literatura hermetică, cu Isis) înțeleasă ca purtătoare și generatoare (născătoare) a revelației, v. tratatul hermetic κόρμικοσμου, logos al lui Isis către Horus, despre care, A.-J. Festugière, *Op. cit.*, p. 230—248.

9. Explicația termenului „sund" o dă T. Vianu (*Op. cit., p. 91*): „Cuvînt creat de Barbu, cu înțelesul de strîmtoare, loc îngust de trecere, prin generalizarea numelui propriu Sund".

10. Pompiliu Constantinescu vede în această primă strofă „evocarea poetică a unui fascicul de soare", avînd „un sens propriu, senzorial" (*Scrieri*, I, ed. Constanța Constantinescu, Prefață Victor Felea, București, 1976, p. 182).

11. Despre „Egipt" ca simbol pentru prima materia, văzut ca „pămînt negru", v. Jung, *Psychology and Alchemy*, p. 325 sau în Festugière, *Op. cit.*, p. 210—220, 241—248, comentarii pe marginea tratatelor *Dialog între Cleopatra și filosofi (alchimiști)* și *Învățătura lui Komaris către Cleopatra*.

12. P. Constantinescu, *Scrieri, I*, p. 182. Criticul definește printre primii, cu precizie, specificul poeticii barbiene din *Joc secund*: „ideea apare ca o percepțiune de esență, ca un plan al subiectului confundat cu obiectul.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Subiect şi obiect sînt contopite într-un act narcisian al spiritului (...); poezia nu mai este o intersecţie între spirit şi univers, ci analogia spiritului cu el însuşi". La polul opus interpretării pătrunzătoare a lui P. Constantinescu, o altă direcţie critică vede în ermetismul barbian un simplu joc de complicări şi încifrări (filologice) ale unor imagini cît se poate de „normale". E teza susţinută, iniţial, de Ion I. Cantacuzino într-un faimos articol (*Ion Barbu*) din „România literară", aug.-oct. 1932 şi reluată de Şerban Cioculescu în *O privire asupra poeziei noastre ermetice*, din *Aspecte literare contemporane*, Bucureşti, 1972, p. 18: „Ermetismul îndreptăţit implică numai o adaptare a formei la conţinut. Rostul său nu e de a întuneca, prin artificiu verbal, ceea ce este clar, ci de a păstra zonei obscure a conştiinţei caracterul ei nebulos. Văzut ca un simplu exerciţiu de intelectualizare a expresiei, ermetismul merge împotriva menirii sale reale şi îşi anulează justificarea. Ca discipol al lui Mallarmé, Ion Barbu a dus la extrem experienţa ermetică, folosindu-se de ea şi în scopuri nepotrivite". Este poziţia pe care o va combate M. Papahagi în *Critica de atelier*, prin studiul „scrierilor" barbiene, care-l conduce la concluzia că „un adevărat poet ermetic, Barbu în speţă, nu este, aşa cum l-au insultat unii dintre criticii săi, omul care gîndeşte (sau simte) 'simplu' şi se exprimă 'complicat'; el simte şi gîndeşte 'complicat' şi felul în care comunică este cel mai 'simplu' din cîte îi stau la îndemînă (dacă înţelegem aici 'simplitatea' ca o adecvare la o intenţie comunicativă)" (p. 67).

13. Ş. Foarţă, *Op. cit.*, p, 93.

14. M. Muthu, *Ion Barbu şi „modelul" plastic bizantin*, în „Steaua", nr. 1/1982.

15. În care N. Manolescu admită (fără precizări suplimentare) „mijloacele surprinzătoare ale lui Barbu" într-o „descripţie de interior, în care poetul citeşte la focul scăzut din sobă (ca altădată Alecsandri) un 'poros infoliu' cu cotoare roşii şi literă măruntă, ca vechile cărţi de magie" (*Lecturi infidele*, Bucureşti, 1966, p. 101).

16. D. Teodorescu, *Op. cit.*, p. 103.

17. Ion Pop, *Tranc*[illegible], Cluj, 1976, p. 167. Tot aici — p. 168 — observaţia, esenţială pentru poezia lui Barbu: „Orice act uman se afirmă, fără dubiu, ca element în dependenţă de o structură ideală a lumii reproducîndu-i, în mic, esenţa, şi ca atare este capabil să *iniţieze în taine* (...) 'Şaradismul' este în cazul său o simplă capcană pentru neiniţiaţi".

18. N. Manolescu, *O interpretare*, în *Teme*, IV, Bucureşti, 1983, p. 89—96. Bidimensionalitatea imaginii furnizează argumente serioase interpretării textualiste a lui Marin Mincu, (*Op. cit.*, p. 183) pentru care, în această „variantă ultramodernă a mitului jertfei zidirii", „zidul" însemnează (previzibil) pagina scrisă.

19. T. Vianu, *Op. cit.*, p. 89.

20. A. Einstein, *Op. cit.*, p. 87.

21. Ap. P.D. Ouspensky, *A New Model of the Universe*, New York, 1971, p. 73—74.

22. Poezia reia o obsesie barbiană din bruionul *Geneză*: imaginea cînelui ca avatar terestru al şarpelui pardisiac.

23. T. Vianu, *Op. cit.*, p. 85.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

24. În *Biblie*, (Deuteronomul, 34), Moise urcă, înainte de moarte, pe muntele Nebor în dreptul Jerihonului şi vede Ţara Făgăduită, în care el nu va intra, dar care va fi a stirpelor urmaşe, „de la Galaad şi pînă la Dan".

25. Autocomentariul lui Mallarmé din scrisoarea către Henry Cazalis, în *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1489—1490.

26. În frumoasa traducere a lui Şt. Aug. Doinaş (St. Mallarmé, *Poezii*, Bucureşti, 1972): „Nalt, închinînd din unghii curatul lor onix,/ Neliniştea, în noaptea, reia, lampadoforă,/ Atîtea visuri arse-n amurguri de Phénix..."

27. Cherubul pare a fi fost, la origine, „un animal de tip solar", care a evoluat apoi (v. Psalmul XVIII) spre sensul de „înger al norilor de ploaie" — v. Robert Graves, *The White Goddess*. Historical Grammar of Poetic Myth, London, Boston, 1984, p. 91, 120.

28. T. Vianu (*Op. cit.*, p. 106) urmăreşte modul de constituire a imaginii în opera lui Barbu, unde „Rareori cuvintele se cheamă între ele după raporturile reale dintre lucruri. Expresia nu *calchiază* realitatea. Termenii se grupează foarte adesea după cum senzaţiile corespunzătoare s-au regăsit în unitatea aceleiaşi stări sufleteşti (...) Pe calea acestei asimilări de senzaţii apar expresiile: *somn fraged (Riga Crypto) luceferii... amari (Margini de seară), racul fosforos, sălciu (Id.)* etc. (...) Este vorba de constelaţia racului oglindindu-se în apele sălcii ale mării. La fel s-a format expresia: luceferii *amari*".

29. Gestul cosmogonic al gîndirii apare doar în varianta finală: iniţial, ultimul vers suna „Le mătura mirat lui Dumnezeu". Cum însă numeroase alte modificări ale textelor barbiene ne-au obişnuit să vedem în variante sensuri diferite — şi nu aproximarea, aşteptată, a unui sens intuit de la început —, comentariul variantei finale nu trebuie să se lase îngrădit de avatarurile anterioare ale imaginii (cel mai bun exemplu în acest sens rămîne spectaculoasa modificare din *Joc*, „La mijloc de rîu vechi, bun" „La mijloc de Rău şi Bun").

30. În *Craii de Curtea-veche*, aceasta e seara „de basm şi de vis" cînd naratorul face cunoştinţă alter-ego-ului său, Pantazi — şi ceea ce îi apropie este chiar „Frumosul", revelat prin farmecul serii: „Asemenea seri se întorc, zice-se; de demult, în taina lor le plăcea meşterilor cei vechi să întruchipeze unele legende sacre, rareori însă penelul celor mai iscuşiţi chiar a izbutit să le redea culorile limpede în toată albastra-i străvezime. E seara izgonirii Agarei, seara fugii în Egipt. Pare că, fascinată, vremea însăşi îşi conteneşte mersul. Şi în văzduhul fluid nici o adiere, în frunzişuri nici un murmur, în lucitul apei nici un fior..."

31. Modificările acestui catren, comentate de altfel — sub raport tehnic — cu desăvîrşită exactitate, îi oferă lui Ion I. Cantacuzino, în *Art. cit.*, unul dintre importantele argumente în favoarea tezei că „ermetismul barbian e de origine pur formală". Comparînd varianta primă, din revistă, („Munţii-n zare, lucruri într-un pod albastru/ Raiuri fermecate! Îngerii trimeşi/ La Sodoma muşcă fructul de măceş") cu varianta din volum, criticul remarcă: „Modificările pornesc de la primul vers, de o aparenţă descriptivă prea alegorică spre a fi mulţumitoare. Nota descriptivă vine mai ales de la ba-

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

nalul *zare*; asupra lui se exercită prima schimbare. Toate lucrurile plecate în zare se îmbracă pentru ochi într-o aparență de irealitate, într-un halo indistinct, într-o prezență nedefinită dar evidentă; toate acestea sugerează poetului calitățile, asemănătoare, ale spiritului (...) Termenul aluziv va înlocui deci termenul direct și descriptiv. Iar pentru ca unitatea imaginei din primul vers să-și frîngă și mai mult ordinea discursivă supărătoare, o virgulă va tăia versul, iar o majusculă va da o aparență aparte termenului pod, indicativ al unei realități uneori prozaice (...) Analiza de mai sus învederează deci mijloacele tehnice prin care d. Barbu luptă să temperez și să stilizeze aplecările sale temperamentale. Mijloc comun: înlocuirea expresiei directe cu una aluzivă, schimbarea ei pe un plan transcendent, punerea în evidență a ideii prin circumscrierea expresiei care o indică, eliminarea gramaticală a termenilor împrumutați din panoplia retoricii".

32. Pe lîngă sensul, clar, de „poartă a răsăritului" = spațiu de divulgare a paradisului, titlul ar mai putea conține și o sugestie din sfera gnostică, spre care trimite cortegiul „sufletelor" în rugăciune. Conform soteriologiei gnostice, sufletele urcă pe Calea Laptelui în Lună și de aici, purificîndu-se treptat în purgatoriile sferelor celeste, „urcă de la una la alta de fiecare dată cînd rotirea sferelor aduce în conjuncție 'porțile' diferitelor etaje..." (Jean Doresse, *La Gnose*, ed. cit., p. 399).

33. În *Anuarul de folclor*, 1984—1986, p. 81—86. Preiau din acest studiu atît informația, cît și citatele, care vor urma în continuare fără alte indicații în note.

34. Sub raport tematic, *Sufletul petrecut* se înrudește astfel cu mallarméana *Cantique de Saint Jean*, poezie a morții și, totodată a solstițiului ca triumf solar.

35. M. Scarlat, *Op. cit.*, p. 237.

36. O asemenea interpretare în Constantin Barbu, pe marginea unei variante inedite a poeziei *Epitalam*, pe care o publică în „Ramuri", 1981, nr. 3.

37. T. Vianu, *Op. cit.*, p. 76—77.

38. C.G. Jung, *Mysterium conjunctionis*, p. 100, 401.

39. D. Teodorescu, *Op. cit.*, p. 141—148.

40. M. Papahagi, *Critica de atelier*, nota de la p. 64—65.

41. Chevalier, Gheerbrant, *Op. cit.*, art. Roata.

42. Acad. Ion Coteanu, *Apoziția, nod de conexiune poetică*, în *Prodidactica* pe 1982—1983, Cluj, p. 138—139.

43. Variantele publicate de M. Coloșenco în „Manuscriptum", 1978, nr. 1, p. 112—113 și parțial reproduse în facsimilele ediției bibliofile Vulpescu a volumului *Joc secund*.

44. Nu intenționez să urmăresc toate modificările operate de Barbu de la o variantă la alta; un asemenea studiu a întreprins deja M. Papahagi în *Critica de atelier*, p. 92—97. Mă interesează doar definirea *tipului* de modificări care conduc spre cristalizarea limbajului poetic din ciclul ermetic.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CARTEA CA SPAȚIU AL METAMORFOZEI

„Crima fracției și a secundei expia
acum în amestec..."
(*Veghea lui Roderick Usher*)

1. Sub raport tematic, universul poetic barbian ne-a apărut ca unul de o exemplara consecvență. Comparat cu luminile lui Blaga, perpetuu remodelate (în componentele lor tematice și în dominanta viziunii) de experiența trecerii prin vîrste, sau cu luminile lui Arghezi tîrzie și numai de la autointerogațiile psalmistului din *Cuvinte potrivite* la viziunea bolgiilor infernale din *Flori de mucigai* evocate de un evanghelist satanic, universul lui Barbu e de o consecvență care ar putea părea monocordă dacă unicul său obiect (explorarea „punctelor critice ale naturii") n-ar reprezenta de fapt nu o simplă temă, ci o modalitate lirică fundamentală. Vizionarismul inițiatic al poeziei lui Barbu, provenind din asumarea unei perspective care nu e a individului, ci a ființei, nu e dependent de experiența cronică a individului uman sortit trecerii prin vîrste — așa cum e dependentă de această experiență modalitatea lirică expresivă. În spirit barbian ar fi de neimaginat un titlu ca *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, căci singurul „hronic" ce l-ar putea interesa este acela al Ființei, iar vîrstele nu le înțelege ca etape de asumare individuală a lumii, ci doar ca trepte ale unei inițieri ritualice; spre pildă, experiența morții — asociată cu intrarea în durată — e violent trăită *în* copilărie (ca-n *După melci*), și nu apare ca orizont — asumat individual — al senectuții, căci moartea nu e, la Barbu, decît unul din punctele critice prin care trece ciclic biografia Ființei. Impresia de spectaculoase „rupturi" între diversele perioade de creație este, de aceea, una superficială, provenind din anumite mutații ale limbajului poetic, experimentate de Barbu în intenția de a descoperi o dicție inițiatică pe cît posibil purificată de suportul narativ al mitului sau de

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

structura discursivă a limbajului, care nu produce revelație, ci o comunică doar, prin mediere noțională.

Suportul narativ (mythosul) e prezent în prima perioadă de creație, cînd poemele au structură canonică de „mistere", în general grefate pe scenariul eleusinic. Suportul narativ e păstrat și în ciclul balcanic, cu precizarea că „mitul" nu mai e acum moștenit, ci creat cu ajutorul unor componente folclorice. Reminiscențele mitului metamorfotic se reduc, în următoarele două etape de creație, la prezența unor motive izolate (nunta-viol din *Uvedenrode*; nunta-moarte din *Oul dogmatic*, *Ritmuri pentru nunțile necesare* etc.; maica îndoliată din *Suflet petrecut*; combustia și întreaga serie semantică a „arderii etc.). Fabula metamorfotică tinde însă să se realizeze prin modalități transnoționale, de natură muzicală în *Uvedenrode*, de natură sintactică în ciclul ermetic, care încearcă o „dizolvare" a substanțialității obiectului (abolit sau ocultat), înlocuit prin înscenarea procesului metamorfozărilor sale. Procesul de ermetizare a limbajului poetic comportă însă un risc fundamental: ambiguizarea semantică prin care se ocolește receptarea textului la nivel discursiv, poate conduce la totala lui obscurizare. Dacă Barbu ar intenționa să construiască un univers autoreferențial, opacizarea limbajului n-ar prezenta riscuri, ci doar avantaje. Cum însă poetul vede în text un instrument al revelației inițiatice, obscurizarea binevenită a relației limbaj—univers preexistent nu trebuie să se generalizeze, nu trebuie să devină și obscurizarea relației dintre limbaj și universul pe care e chemat să-l instituie. Barbu încearcă ocolirea acestui pericol limitînd libertatea limbajului prin nuclee de sens implantate de simbolistica biblică. Soluția următoare, aceea a utilizării „limbajului secund" al parafrazei, va fi mai eficientă în această direcție. Dar parafraza va introduce un nou criteriu de limitare a libertății limbajului, față de care ciclul ermetic reprezintă gradul cel mai înalt de libertate (și de arbitrar), o libertate ale cărei pericole transpar într-o frumoasă scrisoare adresată lui Barbu de Lucian Blaga: „Cunoști, desigur, fabula porumbelului lui Kant (...). Porumbelul zboară prin vămile văzduhului, și cu cît se înalță, aerul subțiindu-se, simte că zboară tot mai ușor. Intervine logica —

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

porumbelul îşi zice: dacă n-ar fi aer n-aş mai întîmpina nici o greutate şi aş zbura uşor de tot. După Kant, părerea porumbelului e o iluzie. Eu încă n-am rezolvat problema. Şi de aceea mă întreb: se găseşte Ion Barbu în iluzia porumbelului? sau Lucian Blaga va încerca în curînd ultima aventură în neelement, visată de acelaşi porumbel?"[1].

2. Acest punct, al „visului plutirii în neelement" este cel atins de poetica lui Barbu în momentul în care se schiţează structura volumului *Joc secund*. Aşa cum ne-a rămas, Cartea unică, alcătuită cu extremă severitate şi rigoare, nu e, totuşi, rodul exclusiv al conştiinţei creatoare a poetului, ci şi — paradoxal — rezultatul hazardului istoric. Pentru că Barbu intenţionase de fapt să-şi publice creaţia mult mai devreme, înainte de a fi definitivat formula cifrului ermetic. În 1926 Eugen Lovinescu e numit în Comisia literară a editurii Casei şcoalelor şi e de presupus că sugestia criticului îl determină pe Barbu să definitiveze la sfîrşitul anului 1926 şi să predea editurii manuscrisul unui volum de versuri, intitulat *Ochian* (după ezitare între titlurile *Poezii* şi *Ochian*). Destinul acestui proiectat volum susţinut de două referate favorabile (ale lui Lovinescu şi Rebreanu), dar ne-inclus în cele din urmă printre titlurile propuse spre publicare de M. Dragomirescu şi votate de Comisia literară în şedinţa din 22 februarie 1927, e urmărit de M. Coloşenco într-un studiu extrem de important, în care întreprinde şi analiză a caietelor manuscrise *Ochian* I şi *Ochian* II[2]. Din informaţiile furnizate de acest studiu şi de volumul Gerdei Barbilian[3], extrag în continuare datele privitoare la geneza volumului *Joc secund*.

Manuscrisul volumului *Joc secund* s-a pierdut. Se păstrează însă două manuscrise anterioare, caietele *Ochian* (I), conţinînd doar 6 poezii, dintre care prima e *Ochian* (ulterior, *Orbite*) şi *Ochian* (II) — posibil, manuscrisul propus Editurii Casei şcoalelor în 1927 —, precum şi un caiet-copier, cu texte copiate sau decupate din reviste, în 1941, de Louis Willman. Acesta din urmă e „dactilograma definitivă" folosită în ediţia Vulpescu, conţinînd 86 de texte, dintre care 55 corectate sau refăcute de Ion Barbu în perioada 1941—1950. Caietul *Ochian*

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II prezintă un deosebit interes, pentru că el ar fi putut fi primul volum de versuri publicat de Barbu[4]. Titlul preferat în cele din urmă neutrului *Poezii* reprezintă un termen obsedant, cu valoare de motiv, în creația lui Ion Barbu. Poezia *Orbite* se intitula, inițial, *Ochian;* în *Înecatul,* viziunea spre adîncurile despicate în cristalul apei e „o zi ca un ochian", după ce ochianul desemnase „ochiul steril" al cerului cufundat în ape („Vînt veşnic svîntă-mi ochiul steril ca un ochian"); în *Protocol al unui club Mateiu Caragiale,* „Gore freamătă-în jiletcă de rîios batracian", „cocoțat pe naufragii, nefiresc ca-ntr-un ochian". „Ochianul" desemnează, în toate aceste contexte, o viziune deviată de la cea normală, o viziune „nefirească", modificînd, adică, lumea (naturală, firească) dată. Ochi steril, sticlos-înghețat, al morții (*Înecatul*), orbită divin-transfiguratoare (*Orbite*]*Ochian*) sau instrument care deviază perspectiva de la cea firească (*Protocol*), „ochianul" e de fapt instrumentul instituirii unei *priviri secunde,* ne-naturale, adică e un motiv care prefigurează cu claritate (mai puțin componenta libertății ludice) ideea „jocului secund".

Cele 43 de poezii ale „volumului" *Ochian* (cu 9 mai multe decît în *Joc secund*) sînt grupate în 4 cicluri, integrînd şi creația de tinerețe, repudiată în faza *Joc secund,* dar reluată (parțial) cu corecturi care ar putea indica intenția unei publicări, în caietul copiat din 1941. Motto-ul general al volumului e versul, deja amintit din mallarméanul Sonet în -xy: „Le seul objet dont le Néant s'honore" (de fapt, cu o modificare: *„le* seul objet..." față de *„Ce* seul objet..." din versul lui Mallarmé). Primul ciclu, lipsit de titlu (urmînd, probabil, ca şi în *Joc secund,* să poarte titlul întregului volum) cuprinde poeziile *Aproape* (care va deveni *Timbru*), *Ochian* (ulterior, *Orbite*), *Înecatul, Citadină* (ulterior, *Convertire*), *Tîrg în Württemberg* (ulterior *Paralel romantic*), *Păunul, Uvedenrode, Alai aprins* (ulterior, *Izbăvită ardere*), *Lemn sfînt, În plan* (ulterior, *Mină*), *Fund biblic* (ulterior, *Poartă*), *Treime* (ulterior, *Edict*) şi *Epitalam* (ulterior, *Aura*). Cu excepția poeziei *Convertire,* exclusă din *Joc secund,* restul pieselor vor intra în primele două cicluri ale volumului publicat. Al doilea ciclu, *Isarlîk,* dedicat „Gloriei lui Anton Pann", cuprinde piesele balcanice

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Discurs aberat (ulterior, *Încheiere*), *Isarlîk*, *Nastratin Hogea la Isarlîk*, *Selim* şi *Domnişoara Hus*, intercalînd însă (greu de motivat) între ultimele două poezia *Maria-Spring*. *Troli*, cel de al doilea ciclu, cuprinde *Riga Crypto şi lapona Enigel*, *După melci* (fragmente), *Fox* (ulterior, *In memoriam*) şi *Cercelul lui Mos*. În sfîrşit, în ciclul ultim (*Începuturi*) sînt cuprinse *Oul dogmatic*, *Lava*, *Copacul*, *Munţii*, *Banchizele*, *Pytagora*, *Marşuri mistice* (I — *Panteism*; II — *Cucerire*; III — *Desrobire*), *Toiagul* (ulterior, *Gest*), *Răsărit*, *Nietzsche*, *Dioniziacă*, *Pentru Marile Eleusinii*, *Hierofantul*, *Măcel*, *Centaurul* (ulterior, *Ultimul centaur*), *Ixion*, *În ceaţă*, *Umbra*, *Cînd va veni declinul* şi *Stil* (*Din ceas, dedus...* în redactare anterioară). După cum se vede, criteriile de structurare pe cicluri sînt destul de labile, oscilînd între criterii stilistice (pentru primul ciclu şi, parţial, pentru cel de al doilea), tematice (în ciclurile II-III) şi cronologice (ciclul IV). Este însă greu de afirmat cu certitudine că *Ochian* II este chiar manuscrisul predat Editurii Casei şcoalelor; şi, chiar dacă el este acest manuscris, modificări ar mai fi putut apărea pînă la publicare; în orice caz, o modificare generală, de concepţie, permiţînd restructurarea întregii opere are loc chiar în 1927 — şi dovada ei indiscutabilă este interviul acordat în acest an lui Felix Aderca, în cuprinsul căruia caracterizarea celor 4 perioade de creaţie şi judecata de valoare emisă asupra fiecăreia dintre ele au un caracter „definitiv". Reperele de structurare ale volumului *Joc secund* se află, toate, în acest interviu, care premerge redactarea unei părţi din poeziile ciclului ermetic. Schimbarea titlului şi definitivarea sumarului are loc însă abia în 1929 cînd Al. Rosetti, entuziasmat de lectura „caietelor manuscrise" încredinţate, la sugestia sa, pentru editura Culturală naţională, îi scrie poetului:

„Scumpe Ion Barbu,

Am plecat cu caietele în buzunar; nerăbdător, am început să le citesc în tramvai, aşteptam însă, cu nerăbdare, întoarcerea acasă, ca să le pot ceti cu glas tare.

O vrajă! Iată poezie! Iată originalitate! Iată limbă!

Unele bucăţi sînt scrise cu un diamant; încîntătoare, în zone reci şi inviolabilă mallarméană — şi Poe, care a influen-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ţat, de altfel, adînc pe Mallarmé — e prima parte; (mărturisesc, acum, că prefer şi eu noul titlu; bine găsit!) Bucata care deschide volumul îşi are locul acolo, şi nu în altă parte. *Uvedenrode*! *Păunul* e o bucată de cea mai înaltă artă — *Isarlîk*: ai pătruns adînc în orientul nostru şi l-ai redat definitiv..."

Întrebarea e cum ar fi arătat volumul dacă nesansa de la Casa şcoalelor s-ar fi repetat şi apariţia cărţii ar fi fost întîrziată cu încă trei ani. Evident, supoziţiile rămîn gratuite. Şi totuşi... Mai puţin important mi se pare dacă (şi cum) ar fi fost introduse poeziile *Regresiv*, *Încleştări* şi *O înşurupare în Maelström*. Presupun însă ca Barbu şi-ar fi prefaţat volumul prin ceea ce el considera a fi „cea mai bună pagină" a sa, parafraza poescă *Veghea lui Roderick Usher* care concentrează toate motivele majore ale întregii sale creaţii.

Înainte de a abandona domeniul ipotezelor, să mai zăbovim o clipă asupra unei întrebări, căreia critica n-a încetat să-i furnizeze răspunsuri ipotetice: care e motivul dispunerii ciclurilor din *Joc secund* într-o ordine inversă faţă de cronologia operei, care coincide la Barbu cu procesul de „purificare" a lirismului? Să ne amintim ca poetul, care elogia *Craii*... lui Mateiu Caragiale, scoţînd-o din „rafturile cărţilor pieritoare" şi aşezînd-o „între Scripturi", vedea în „această carte de înţelepciune, pe care un act de discreţie şi gust o disimulează sub grele catifele de pitoresc oriental", o „meditaţie (...) gravă asupra ticluirii şi aventurii Fiinţei". Presupun că Barbu intenţiona să facă din propriu-i volum o altă (disimulată) carte de înţelepciune, o altă Carte a „ticluirii şi aventurii" Fiinţei. În cuprinsul ei, ciclul *Joc secund*, cu „ocolirile temătoare" în jurul platonicienelor, „perfecţiuni poliedrale" şi „existenţele substanţial indefinite" „propuse" într-un limbaj cu aluzii biblice, ar reprezenta (în această scriptură profană) o nouă Carte a Facerii. Primele trei poeme ale ciclului definesc noua geneză ca pe una de natură poetică. „Axul" central al ciclului (a zecea din cele 20 de poezii) e hieroglifa divinului (hieroglifă christică şi orfică) din *Lemn sfînt*, pe care ochiul vizionar o descoperă în (şi prin) degradarea temporală a unei icoane vechi, acoperită de praf ca de un văl prin (şi în) care sensul se lasă citit, „văzut".

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Simbolistica astrologică din *Ritmuri pentru nunțile necesare* şi *Paznicii*, orficul *Ou dogmatic* şi cosmogonia disimulată din *Uvedenrode* plasează ciclul secund la nivelul cristalizării unei cosmologii inițiatice. Modelul lumii-moluscă din ciclul *Uvedenrode* se specifică apoi, în ultima secțiune a volumului, în spațiul Cetății simbolice în care ciclicitatea cosmică interferează şi modelează durata umană, istorică — de unde motto-ul ciclului *Isarlîk*: „Dunărea împărătească/ O înlănțuie, s-o crească,/ Lance sau catarg s-o urce/ În durata lumii turce".

3. Dacă prima piesă a volumului, *Din ceas, dedus...*, defineşte „jocul secund" ca proces de metamorfozare a lumii prin poezie, ultima piesă, *Încheiere*, e o sinteză a motivelor şi a modalităților poetice experimentate pe parcursul celor trei cicluri. Mai exact spus, sistemul motivic e cel din *Isarlîk*, dar sintaxa poetică aparține ciclului ermetic:

Stinsă liniştirea noastră (şi aleasă)
Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă!
Dovediții, mie, doisprezece turci,
Între poleite pietre să mi-i culci:

Inima — raiaua, osul feții spîn,
Țeasta, nervii torşi în barbă de stăpîn,
Clatină-i la Ciprul Negru, în albeață
De sonoră vale, într-o dimineață!

Vis al Dreptei Simple! Poate geometria
Săbiilor trase la Alexandria,
Libere, sub ochiul de senin oțel,
În neclătinatul idol, El Gahel.

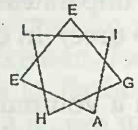
Inegală creastă, sulițată cegă,
Lame limpezi duse-în țara *lui* norvegă!
Răcoriți ca scuții zonele de aer,
Resfirați cetatea norilor în caer,

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlîk,
La o albă apă intru — bîldîbîc!

Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel,

Şapte semne, puse ciclic:



Încheiere reia sistemul motivelor contrarii, coincidente în spațiul cetății Isarlîk. Cetatea mireasă e asociată, şi aici, morții, căci ea e chemată să-i „culce" „între poleite pietre", pe cei „doisprezece turci"[5], destrămați („inima... osul feței spîn [...] Țeasta, nervii...") într-un spațiu al unificării nupțiale (Ciprul e insula Afroditei), cu conotații thanatice însă („la Ciprul *Negru*"); dar aceasta e, totodată, spațiul naşterii sau, mai exact, spațiul morții-spre-renaştere, căci îngroparea („culcarea") se săvîrşeşte „în albeață/ De sonoră vale, într-o dimineață" — adică într-o matrice spațială germinativă (valea) şi într-un timp al răsăririi. *Încheiere* cumulează astfel o serie de motive care se cer citite în replică la motive diseminate pe parcursul ciclului *Isarlîk* (sau, după cum vom vedea, chiar pe parcursul întregului volum). Iată încă trei exemple de corespondențe motivice în interiorul ciclului: „Inegală creastă, sulițată cegă" din *Încheiere* reaminteşte „ziduri(le) forfecate" din *Nastratin Hogea la Isarlîk*; „caierul" în care e „resfirată" (destrămată deci) „cetatea norilor" reaminteşte gîturile „toarse" în cele patrusprezece furci din *Isarlîk*; în sfîrşit, acele patrusprezece furci reprezintă dublarea cifrei sacre 7, sub semnul căreia se încheie poezia de față şi, o dată cu ea, întregul volum (dublat, numărul prim 7 marchează căderea în ciclicitatea duratei şi, prin ea, în moarte). Modul cum sînt articulate însă toate acestea motive uşor recognoscibile nu mai e specific poeziei *Isarlikului*, ci poeziei ciclului ermetic. De altfel, într-o variantă inițială, titlul poeziei ar fi fost *Discurs aberat*, adică „rătăcit",

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„îndepărtat de la regulă" (din latinescul aberro, -are sau francezul aberrer). Singura propoziție afirmată în întreaga poezie (propoziție cuprinsă în strofa a cincea, prin excepție un distih între celelalte 5 catrene: „Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlîk,/ La o albă apă intru — bîldîbîc!") postulează ca subiect real al textului *eul*, vocea rostitoare, pe care totodată îl (o) aboleşte, înecîndu-l într-o „albă apă" (Mişcarea a fost citită deja, de Marin Mincu, în paralel cu mallarméana „dispariție locutorie a poetului" ca o dispariție a autorului înghițit de text[6]). Cele două versuri care alcătuiesc singurul moment asertoric („real") al „discursului aberat" înscriu textul într-un sistem de simetrii motivice cu primul poem al ciclului şi cu primele două poeme ale întregului volum: apa albă în care ființa coboară corespunde, în primul rînd, „sicriului de ape" din care se ridica, la început, Nastratin Hogea, soitarul; apa în care se cufundă vocea rostitoare e, pe de altă parte, în raport cu *Din ceas, dedus...* şi *Timbru*, reluarea simetrică a „adîncurilor" ascunse ale *mării*, cu care era asociat, acolo, actul poetic (poetul „...cîntec istoveşte; ascuns, cum numai marea/ Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi"; sau „Ar trebui un cîntec încăpător, precum/ Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare"). *Încheiere* împlineşte astfel superbul joc de simetrii al întregului volum. Iar, în tonul specific ciclului Isarlîk, această superbă construcție se ridică, şi aici, pe un ascuns germene ludic. Să înlăturăm în cele două versuri toate determinările — atributive sau circumstanțiale —, să eliminăm inversiunile, şi vom obține „scheletul" singurei propoziții afirmate în poem: „eu... intru la apă", propoziție pe care Barbu se amuză să o „ascundă" în miezul jocului de oglinzi al textului.

Cu excepția acestor două versuri, discursul se construieşte în manieră hortativă. Ca-n ciclul *Joc secund*, primele patru strofe ambiguizează textul prin modalități gramaticale — mai ales prin evitarea nominativului şi înlocuirea lui cu vocativul, ambiguizîndu-se astfel statutul ontologic al unui univers articulat, totuşi, preponderent nominal. Prin înlocuirea nominativului cu vocativul, numele e pus în situația de pseudo-subiect, manipulat de o voință străină, care îl înfiin-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

țează rostindu-l. Puse la vocativ, numele-subiect din primele 4 strofe se află într-o situație identică: ele sînt, toate, atrase în ființă prin rostire. Sînt ele, însă, echivalente şi semantic? Pînă unde coincide cetatea Isarlîk, *invocată* ca spațiu al morții-spre-renaştere, cu *invocata* formă abstractă, „vis" al geometriei alexandrine, sau/ şi cu *invocata* translare nordică, luminiscentă şi rece? Construcția textului întunecă voit, printr-o sintaxă ambiguă, echivalențele semantice, pe care nu le suprimă însă total; spre pildă: „zidurilor forfecate" ale „încinsei" Isarlîk le corespunde în strofa a treia, echivalarea — ipotetică — între „Vis al Dreptei Simple!" şi „geometria săbiilor", iar în strofa a patra „sulițată cegă" şi „scuții" (țurțurii) care destramă — ca cele 14 furci — „caierul" proiecției celeste a cetății („cetatea norilor"). Ceea ce textul subliniază însă e identitatea de *situație* a celor 3 subiecte invocate, în raport cu vocea care le articulează şi care îşi articulează, prin ele, „liniştirea" sau proiecția într-un univers mental, abstract, „veşnic". În varianta din „Contimporanul", sensul de proiecții eliberatoare ale unui spațiu interior era mult mai evident, atît în primul vers (acolo, „Stinsă *poleirea cărnii*"), cît şi în cel de-al treilea, unde cei 12 turci îngropați nu erau „dovediții mie", ci „*limpeziții-în mine*". Această proiecție eliberatoare se realizează, în finalul poeziei, prin înscrierea spațiilor invocate în sfera a două simboluri: cifra 7, proiectată geometric într-un heptagon stelat, şi cele 7 semne alcătuind numele „neclătinatului idol" El Gahel. Simbolistica numerică a textului (relația 7—12) a fost citită de Ş. Foarță în paralel cu simbolistica numerică a Apocalipsei. Aş adăuga acestor date codul de lectură pe care-l furnizează o sursă familiară universului spiritual al lui Barbu, şi anume mistica pitagoreică a numerelor. Pentru Philolaus, cifra 7, asociată luminii originare (μώζ) marchează, în cadrul unui model cosmologic care nu e geocentric, *locul Soarelui* („Soarele... îşi are aşezarea acolo unde se află numărul 7"). În cadrul decadei, 7 — număr prim — are, ca şi 1, o situație privilegiată; „El este ἀηήτωρ („cel fără mamă" şi to-

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

todată „cel care nu poate fi mamă"); căci el singur nu generează şi nu poate fi generat prin firea lui. Or, ceea ce nu generează şi nu este supus generaţiunii rămîne imobil (...). Aia tocmai este zeitatea (...). Este numărul 7 hegemon şi conducător al tuturor lucrurilor, *unul*, cel ce fiinţează în veci, Dumnezeu, statornic, nemişcat, mereu identic şi egal cu sine"[8]. Construind pe baze pitagoreice, Filon din Alexandria laudă, în *De opficio mundi*, virtuţile hebdomadei, comparată cu „Nike fără de mamă şi cu Fecioara"[9]. În „neclătinatul idol" barbian transpar evident trăsăturile hebdomadei pitagoreice. Nici ambiguitatea sacră Zeu-Fecioară, prezentă şi-n imnurile homerice (unde „Zeus e făptură bărbătească; Zeus e fecioară preafrumoasă") nu-i e străină lui Barbu, care o exersează în jocurile astrologice şi alchemice din *Joc secund* (v. natura androginică a lui Mercur) şi-n unele texte din *Joc secund* (cum ar fi *Aura*). După Jung, 7 — cifra sacră ce reprezintă, pentru iniţiaţi, stadiul suprem al iluminării — este rezultatul conjuncţiei masculin-feminin, iar componentele ei (masculinul 3 şi femininul 4) transpar în indecizia alchemică între 3 şi 4 (trinitatea alchemică este de fapt o quaternitate mascată, în care Marcur — Mercurius duplex — îndeplineşte un dublu rol, masculin şi feminin)[10]. În simbolistica numerică, 7 are aşadar o poziţie privilegiată, semnificînd: universalitate; primordialitate divină; virginitate; conjuncţia masculin-feminin; suprapunerea androginică Zeu-Fecioară; simbol al Soarelui; simbol al divinităţii; simbol al iniţierii.

Funcţii simbolice îndeplineşte şi figura geometrică a heptagonului stelat, care nu se poate construi, geometric, cu rigla şi compasul şi căreia i se atribuiau în antichitate virtuţi astrologice cunoscute şi comentate de D. Barbilian: „Eptagonul stelat era pus în corespondenţă de egipteni cu cele 7 planete şi cu zilele săptămînii"[11]. Bună parte din caracteristicile simbolice ale cifrei 7 şi ale heptagonului stelat transpar în textul lui Barbu: *„neclătinatul* idol" parafrazează imaginea divinităţii, „Dumnezeu(l) statornic, *nemişcat*, mereu

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

identic şi egal cu sine" al lui Philolaos. În variante, heptagonul avea vîrfuri „sterpe", ceea ce constituia o aluzie la caracterul de ἀηήτω al cifrei 7. În sfîrşit, tiparul coincidenței sacre Zeu-Fecioară va constitui matricea mitică pentru amestecul de sacru şi profan, esoteric şi biografic pe care Barbu îl realizează, presupun, şi în acest simbol final al operei sale. Inserția — specific barbiană — a biograficului în mitic îndreptățește interpretarea — curentă — a lui El Gahel ca anagramă a numelui Helgăi, iubita norvegiană[12] mitizată aici sub chipul Fecioarei-Zeu (în variante, „țara *lui* norvegă" era, de altfel, „țara ei norvegă"). Dar numele „neclătinatului idol" conține în egală măsură şi un suport propriu-zis mitic, atestat de structura binară caracteristică numelor divinității biblice. În această structură binară, *El* (semnificînd în limbile semitice Dumnezeu[13]) desemnează zeul suprem al fenicienilor[14] şi e asimilat, treptat, cu biblicul Yahweh. Numelui său îi sînt asociate o serie de atribute, printre care (spre pildă în *Cartea lui Iov*) acela de *go'el*, însemnînd „mîntuitorul"[15]. Presupun că EL GAHEL reprezintă o dublă modificare a biblicului EL GO'EL (lungit, prin introducerea aspiratei, la sacra cifră 7 şi „ajustat" prin transformarea lui *o* în *a*, în aşa fel încît numele sacru să cuprindă, anagramat, numele Helgăi). În lumea poetică a lui Barbu, liberă de orice constrîngere în afara celor pe care spiritul şi le autoimpune, jocul şi construcția mitizantă coincid. „Stinsă poleiala cărnii", accidentul biografic poate fi aşadar încifrat în structura legică a mitului, care-l va „alege", consacrîndu-l, asimilîndu-l ordinii „neclătinate" a semnelor veşnice şi abstracte, alcătuite „din culoarea minții, ca din prea vechi acte".

Simbolul final al Cărții sintetizează trăsăturile fundamentale ale universului poetic barbian: caracterul inițiatic, neexcluzînd însă libertatea ludică; tiparul mitic absorbind şi consacrînd accidentul biografic; credința într-o ordine sacră, pitagoreică, a lumii şi construcția acestei ordini „din culoarea minții"; în sfîrşit, temă majoră a meditației inițiatice, accede-

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

rea la eternitatea neclătinată prin parcurgerea duratei şi nu prin abstragere din timp, nu prin negare spiritualistă a lumii căci, „puse ciclic", cele 7 semne care încheie *Joc secund* cu simbolul mîntuirii prevestesc totodată, prin chiar ciclicitatea dispunerii lor, eterna reîntoarcere în ciclul vieţii şi al morţii, adică în spaţiul cetăţii Isarlîk. Ca şi opera unui alt mare poet contemporan, a lui T.S. Eliot, poezia lui Barbu cucereşte dimensiunea revelaţiei explorînd spaţiul clipei prezente. Cu Eliot, Barbu ar putea spune: „There are other places/ which also are the world's end (...) But this is the nearest, in place and time,/ Now and in England".

NOTE

1. Ap. Gerda Barbilian, *Op. cit.*, p. 197.

2. M. Coloşenco, *Ion Barbu. Din laboratorul Jocului secund,* în „Manuscriptum", 1978, nr. 1, p. 111—123. Am citat în repetate rînduri acest studiu, care furnizează cercetătorului date extrem de preţioase, mai ales în stadiul actual — cu totul nesatisfăcător — al editării operei lui Barbu.

3. Gerda Barbilian, *Op. cit.*, p. 185—194.

4. Placheta *După melci*, apărută în 1921, nu reprezintă un „volum".

5. Dincolo de semnificaţiile jocului simbolic 7/12, cei 12 turci ar putea avea şi altă provenienţă. Ei ar putea trimite, spre pildă, la cei 12 apostoli sau învăţători ai bisericii maniheene, avînd în vedere faptul că „turcii seldjukizi înainte de a pătrunde în Imperiul Bizantin erau împărţiţi între budism şi maniheism" (C. Daniel, *Scripta aramaica*, ed. cit., p. 231—232).

6. M. Mincu, *Op. cit.*, p. 198.

7. Ş. Foarţă, *Op. cit.*, p. 45—48.

8. *Filosofia greacă pînă la Platou*, voi. II, Partea a 2-a, Bucureşti, 1984, p. 95—90.

9. *Ibid.*, p. 95. Ca „număr virgin" apare 7 şi în Martinus Capella (v. Christopher Butler, *Number Symbolism*, London, 1970, p. 34) şi în Thibaud de Langres, *Traité sur le symbolisme des nombres*, Texte critique et traduction avec introduction et notes par Rene Deleflie, Langres, 1978, p. 156. Caracterul de universalitate al lui 7 e întemeiat de Macrobius pe formula sacră a Unităţii totului (ἑυτοπάν), care are 3 cuvinte şi 7 litere (v. Vincent Foster Hopper, *Medieval Number Symbolism.* Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression, New York, 1938, p. 84.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

10. C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, p. 63, 125, 361; Id. *Mysterium Conjunctionis*, p. 183–192.

11. D. Barbilian, *Algebră*, Buc, 1985, p. 216–219.

12. Gerda Barbilian, *Op. cit.*, p. 139.

13. Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, volume I, Chicago, 1978, p. 180.

14. Constantin Daniel, *Scripta aramaica*, p. 89.

15. Joseph Bonsirven S.J., *Vocabulaire biblique*, Paris, 1958, p. 67 echivalează *Goel* cu „răzbunător", ruda care răzbună moartea (sau insultele) adusе rudei sale; despre sensul de „mîntuitor" în *Cartea lui Iov*, Northrop Frye, *The Great Code*, The Bible and Literature, New York and London, 1981, p. 195.

16. T.S. Eliot, *Four Quartets:* „Există şi alte locuri/ în care poţi afla capătul lumii (...) Dar acesta e cel mai aproape, în spaţiu şi-n timp:/ Acum şi în Anglia" – ceea ce înseamnă *acum* şi *aici*.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ŞOPTIRI DE LA MONOS LA UNA

„Cunoaşterea era aici locuire."
(*Veghea lui Roderick Usher*)

1. Apariţia volumului *Joc secund* este, în intenţia lui Barbu, nu doar sinteza scurtei sale cariere poetice, ci şi actul său de renunţare la poezie, de „eschivare" „în celălalt univers de curaţii şi semne"[1], al matematicii. Cum „extazul pitogorician trebuie manifestat" şi „cerul cristalelor transpus"[2], limbajul poeziei, oricît purificat, se vădeşte inferior puterii revelatorii a limbajului matematic. De aici, confesiunea lui Barbu: „Pot ajunge la cunoaşterea mîntuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie şi alor mei, dar pe calea rampantă a ştiinţei, pentru care mă simt în adevăr făcut"[3]. Despărţirea de poezie e însă plină de regrete („un mort frumos — pe care poate îl plîng — definitiv îngropat pentru mine — dar tot în mine")[4] şi, în ciuda celor afirmate în repetate rînduri, mai puţin radicală decît s-ar vrea. Eliminînd din discuţie ocazionalele — dedicaţii sau corespondenţă, în tonuri ludice sau nostalgice[5] (niciodată încredinţate tiparului) — Barbu publică totuşi, sporadic, texte propriu-zis literare, pînă în 1948. Ultimul dintre ele (*Bălcescu trăind*) este, esteticeşte, nesemnificativ. Alte cîteva continuă fără modificări maniera ciclului ermetic (deja comentatele *Regresiv* şi *Încleştări*). De fapt, limbajul poetic al ultimelor producţii rămîne dominat de sintaxa ciclului ermetic. Singurele modificări ce apar în ultimele texte de care mă voi ocupa vizează nu sintaxa, ci componentele limbajului poetic, acum un „limbaj secund"[6], ale cărui elemente nu mai sînt termeni „primi", aparţinînd direct limbajului comun, ci termeni — şi mai ales sintagme — desprinse din opere literare preexistente, cu a căror încărcătură de sens sînt, deja, investite. De fapt, interesul pentru anumite forme — embrionare — ale unui limbaj secund, ne-natural, e vizibil pe tot parcursul operei lui Barbu. O prefigurare a limbajului secund o

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

constituie *„travestiurile lexicale"*, de tipul celor din *Cînteri de ruşine* — turcisme sau termeni cu sferă de circulaţie restrînsă, arhaici sau dialectali, reactivînd un întreg univers cultural; „travestiuri lexicale" reprezintă şi utilizarea metaforică a *termenilor ştiinţifici*. Toate acestea sînt cazuri de modificare a codului, îndepărtînd de la uzul natural al limbajului şi introducînd un al doilea nivel de sens. Elementele propriu-zise de limbaj secund sînt *mitologemele;* fie că este vorba de nuclee ale mitologiei greceşti („nunta subterană"), creştine („Mirele" sacru) sau folclorice (Drăgaica), ele reprezintă termeni cu un înalt grad de elaborare culturală, implicînd un univers semantic propriu, extrem de bogat. În ultimele texte ale lui Barbu, sursa acestor elemente de limbaj secund nu o mai constituie mitologiile, ci „Scripturile" profane ale lui Mateiu Caragiale şi Edgar Poe.

Mai puţin interesant, *Protocol unui club Mateiu Caragiale* e un poem omagial, celebrînd cartea Crailor ca pe o „Scriptură" a fiinţei noastre răsăritene, datorată singurului evanghelist recunoscut:

> — Dreaptă pravilă, dar zumzet de vestiri răsăritene,
> Fiinţa noastră se clădeşte cu scriptura ta, Mateiu!
> Prim şi ultim Caragiali, ca o boltă de antene
> Te alegem viu din vîntul despletitelor idei.

În arta proteică a cărţii Crailor, Barbu vede feţele Fiinţei, contemplate prin melancolia fără leac a celui mai straniu dintre personaje: protul-indeni străinul, fascinat de nesfîrşirea mării, cel care-şi ascunde chipul, numele şi biografia în dosul unei măşti, — o mască mai adevărată decît orice chip adevărat, o mască-oglindă pentru fiinţa naratorului. Ecoul vocii lui Pantazi (care străbate şi în motto-ul poeziei *Steaua imnului*) dă contur şi ritm unui spaţiu al reveriei („Vis al galeşei Floride şi-al ostroavelor Antile"), identificat de Barbu cu „însăşi arta harelui Mateiu". În acest spaţiu, ipostazele fiinţei („axe universale") primesc un chip — trecător —, de la „somnurile seminale" în care „locuieşte, cetluită, Raşelica Nachmanson" şi de la înfăţişarea luciferică a lui Paşadia („în Mateiu Cara-

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

giale, un luceafăr"[7]), proiectat în orizonturi poeşti, trecînd prin „centrul fictiv şi buf" care e Pirgu — „principiul de pierzare" —, pînă la Pantazi, „sol al harfelor eline" şi la naratorul-voce a acestei lumi, „liric pur", închis (ca toate vocile lirice barbiene) în „raclă de ape". „Inima" acestei lumi e o tradiţie eleusinică, „schimnica-împăcată-în-moarte", Penia Corcoduşa — cerşetoarea nebună, odinioară întrupare ghicitoare a iubirii.

Replică versificată la articolul *Răsăritul crailor. Protocol al unui club Mateiu Caragiale* e mai puţin o construcţie, şi mai mult un poem-ecou, celebrînd liturgic revelaţia înfăptuită prin opera evocată.

2. Mai complexe, construind un univers propriu, sînt piesele alcătuite pe baza unui limbaj provenit din opera lui Poe, — „singura evlavie" pe care Barbu şi-o recunoaşte[8]. De fapt, şi *Falduri*, şi *Înfăţişare* puteau fi citite ca replici la două motive poeşti: confruntarea cu chipul şi lumea ca spectacol al morţii. Dependenţa faţă de universul poesc, mai strînsă în *O înşurupare în Maelström*, devine totală în *Veghea lui Roderick Usher*. În amîndouă aceste cazuri, operele lui Poe „absorbite" de textele lui Barbu (*O coborîre în Maelström, Căderea casei Usher, Colocvii între Monos şi Una, Manuscris găsit într-o sticlă, Lenore, Corbul*) intră în categoria operelor cu caracter iniţiatic. Ca şi alţi scriitori ai epocii, Poe explorează misterul cosmic cu ajutorul spectaculoaselor descoperiri ale fizicii. În *Eureka*, el construieşte o ipoteză globală asupra structurii şi mecanicii universului pe baza a două principii opuse: principiul newtonian al gravitaţiei (forţa de atracţie vădind „tendinţa atomilor spre unitate") şi un misterios principiu desemnat fie prin „electricitate", fie prin „magnetism", fie prin „căldură", identificat cu o forţă de respingere, instituind eterogenitatea formelor. În *atracţie* şi *respingere*, *gravitaţie* şi *electricitate*, Poe vede aşadar principiile antinomice („material" şi „spiritual") ce generează Universul. Întreagă această speculaţie metafizică ordonează în fond principii ale fizicii pe o structură de gîndire mitică, amintind îndeaproape universul lui Empedocle, aflat în echilibru între două forţe antagonice:

BCU ASICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ψιλια (*Iubirea*, adică atracția multiplului în Unu) și νεικοζ (*Discordia*, principiul de repulsie, instituind multiplul)[9].

Același substrat mitic organizează subiacent și o serie de povestiri ale lui Poe, concepute ca sondaje într-o zonă terifiantă a misterului, sondaje întreprinse cu mijloace sugerate de științele contemporane. A imagina o experiență de hipnotism în care e utilizată ca medium o persoană în agonie, înseamnă pentru Poe a imagina o cale de a prelungi clipa revelației ultime, la hotarul dintre viață și moarte, și de a face această revelație comunicabilă (*Adevărul în cazul Dlui Valdemar; Revelație magnetică*). Proza lui Poe e, în mare măsură, expresia unei fascinații a abisului. De aici ia naștere, în universul lexical al scriitorului american, recurența termenilor din seria semantică *prag, trecere, margine, perdea de ceață, perete (perete abrupt), poartă, abis* etc, și tot de aici provine la nivel tematic, obsesia stărilor-limită între viață și moarte, catalepsia (*Căderea casei Usher*), agonia, momentele ce preced o execuție capitală (*Demonul perversității, Hruba și pendulul*). Mecanismul acestei fascinații, definitorie pentru eroul lui Poe, fascinație pusă sub semnul „demonului perversității", e un amestec de curiozitate și teamă, declanșat de „delirii feroce ale ororii" pe care le trezește scrutarea unei prăpăstii ce amețește și atrage[10]. Două dintre povestirile lui Poe (*O coborîre în Maelström* și *Manuscris găsit într-o sticlă*) asociază această fascinație a abisului cu tema călătoriei inițiatice, o călătorie revelatorie și terifiantă ce conduce în adîncurile ascunse ale universului. *O coborire în Maelström* e relatarea unui sondaj în abisurile lumii, în hăul acvatic, absorbant și devorator. Eroul, care a supraviețuit teribilei experiențe printr-o ingenioasă exploatare a legilor fizicii, devine (ca și agonizantul domn Valdemar, ca și eroinele — soții sau surori — moarte din *Morella, Ligeia, Căderea casei Usher*) un ghid în tărîmurile infernale. Admițînd că „în mijlocul canalului Maelströmului se află un abis care traversează globul și sfîrșește într-o regiune foarte îndepărtată", eroul povestirii lui Poe apare investit cu calitățile celui care a explorat abisul din centrul lumii (așa cum Er, eroul lui Platon, a călătorit pe Axa de lumină a Universului) și s-a întors spre a comunica revelațiile acestei călătorii. Comunicarea are loc pe

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

marginea prăpastiei de granit a unei faleze oribil de neagră şi de abruptă, asemeni „meterezelor Universului", de unde spectacolul Maelströmului, deopotrivă „magnific şi oribil", se dezvăluie de fapt ca o cratofanie. Eroul cumplitei „coborîri" îşi aminteşte momentul cînd ştiindu-se pierdut, simte că a depăşit spaima, cutremurat de „o atît de prodigioasă manifestare a puterii divine", care îi trezeşte *curiozitatea* şi „dorinţa de a explora adîncurile, chiar cu preţul sacrificiului" vieţii. Cu un „amestec de spaimă, oroare şi admiraţie", el contemplă pereţii negri ai abisului acvatic, deasupra cărora apare „o deschizătură circulară, — un cer clar, limpede cum nu l-am văzut niciodată — de un albastru strălucitor şi adînc — şi prin această breşă străluceşte luna plină, într-o splendoare pînă atunci niciodată cunoscută; razele ei curg într-un fluviu de aur şi splendoare de-a lungul pereţilor negri şi pătrund pînă în cele mai tainice adîncuri ale abisului", luminînd superb spectacolul agoniei universale. Adîncurile prăpastiei pătrunse de lună rămîn, totuşi, ascunse privirii „din cauza ceţei dese care învăluie totul şi peste care pluteşte un curcubeu magnific, asemănător punţii tremurătoare şi înguste despre care musulmanii susţin că ar fi singurul loc de trecere între Timp şi Eternitate".

Toate datele poveştirii lui Poe configurează cumplita experienţă a coborîrii în Maelström ca pe o hierofanie: ucigătoare, deopotrivă magnifică şi teribilă, ea dezvăluie, în lumina celei mai pure breşe celeste, privirea de aur a lunii contemplînd abisurile infernale, şi curcubeul ce uneşte Timpul şi Eternitatea, agonia şi extazul.

În *Manuscris găsit într-o sticlă*, eroul martor dispare, consumat de experienţa cunoaşterii interzise, experienţă comunicată postum umanităţii prin manuscrisul ce-i supravieţuieşte. Dispare după ce a nimerit, în urma unui nespus de straniu simum, pe puntea unei uriaşe corăbii, construită din materiale necunoscute, straniu poroase, utilată cu ciudate instrumente ale unor ştiinţe anacronice şi navigată de un nu mai puţin ciudat echipaj, ai cărui membri, de o bătrîneţe imemorială, legendară, nu par să observe nici o clipă prezenţa unui străin în mijlocul lor. Pe buretoasa corabie pornită cine ştie cînd — să exploreze misterul capătului lumii,

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

două timpuri sau, mai precis temporalitatea umană a naratorului şi atemporalitatea quasidivină a echipajului par să coexiste tulburător, într-un spaţiu al revelaţiilor promise: pe punte, eroul mîzgăleşte absent, cu o perie de gudron, marginile unei tichii, pe care mîzgăliturile sale figurează, neaşteptat, cuvîntul „Descoperire". Cu această corabie ideală, eroul dispare după ce a pătruns în „tenebrele unei nopţi eterne şi într-un haos de ape ce nu mai spumegă", zărind totuşi, în jur, pereţii strălucitori de gheaţă „asemănători zidurilor universului", printre care se îndreaptă spre abisul acvatic al unei cataracte, misteriosul abis polar în care Oceanul se aruncă „spre măruntaiele pămîntului".

Călătoriile primejdioase ale lui Poe sînt replici moderne ale structurii arhetipale a traseului iniţiatic. Dar, între variantele moderne ale „drumului spre centru", călătoriile lui Poe sînt particularizate, între altele, prin faptul că, spre deosebire de tradiţionalul traseu ascensional, toate drumurile revelatorii reprezintă aici mişcări descendente (cădere, coborîre, cufundare), corespunzînd fascinaţiei abisului pe care am considerat-o fundamental definitorie în proza sa. Acestei mişcări catabazice îi corespunde în schema arhetipală — coborîrea în Hades; or, o variantă predilectă a traseului iniţiatic e, în opera lui Poe, *îngroparea*. Spre deosebire de protagoniştii călătoriilor iniţiatice — aproapedeauna bărbaţi —, coborîrea în adîncurile morţii sau ale pămîntului e săvîrşită (într-o moarte niciodată definitivă sau în somn cataleptic) de femei, — soţii sau surori gemene ale eroului. Replici la dantesca Beatrice, ele îndeplinesc funcţia de ghid spiritual şi, mai apoi, de ghid în tărîmurile morţii. Eroinele din *Morella* şi din *Ligeia* împărtăşesc două caracteristici esenţiale: cu o instrucţie ieşită din comun în toate domeniile — dar, în special, în domeniul filosofiei —, ele sînt, în primul rînd, dascălul şi ghidul soţului lor în labirintul fascinant al speculaţiei metafizice; în al doilea rînd, cele două femei de o suavă frumuseţe au în comun strălucirea hipnotizantă, misterioasă, a privirii „încărcată de gînduri", în faţa căreia eroul încearcă senzaţia de *ameţeală* pe care o dă profunzimea unui *„abis* insondabil". Mesagere ale unui fascinant „dincolo", Morella şi Ligeia sînt, ele însele, abisul fascinant, în care eroul se cufundă cu ură în primul

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

caz, cu infinită iubire în cel de al doilea. Amîndouă eroinele sînt sortite unei morți timpurii — și seara în care Morella moare poartă toate semnele „pragurilor" dintre lumi: un *văl de brumă* îmbracă pămîntul, iar culorile tomnatice ale pădurii dau impresia unui „minunat *curcubeu*" unind pămînt și cer, asemeni punții dintre timp și eternitate din adîncurile Maelströmului. Nici una dintre eroine, deși sortite evident morții prin apartenența lor la un alt tărîm, nu pare a muri cu adevărat: Morella renaște, pedepsitor, în copilul căreia îi dă naștere murind, iar Ligeia reînvie în cadavrul resuscitat al celei de a doua soții a eroului. Jocul morții și a resurecției e ultima, cea mai profundă (amețitor profundă) taină spre care ele își ghidează soții, discipoli fascinați, rămași pe marginea abisului dintre lumi, a abisului pe care ele îl sondează — și îl reprezintă.

În *Căderea casei Usher*, dublul eroului, fața lui întoarsă în moarte, nu mai e soția, ci sora geamănă; lady Madeline, îngropată, în somn cataleptic, în subteranele castelului. Bolnav el însuși, încă mai bolnav prin suferința surorii sale, Roderick Usher, ultimul moștenitor al stirpei sale, este un „ușier" de veghe pe pragul dintre tărîmuri, cu privirea ațintită asupra abisului. Revelația ia, prin el, chipul artei (pentru Poe, instrumentul desăvîrșit al revelației e Poezia, prin vocea căreia se celebrează analogia universală). Poet, Roderick Usher plînge ruina Gîndului monarh și a înfloritorului său castel, acum „bîntuit", plasat „în cea mai verde dintre văile noastre" („In the greenest of our valleys"); pictor, el imaginează spațiul sub forma unei încăperi adînc-subpămîntene, strălucind într-o tainică lumină interioară; muzician, compune o parafrază a valsului lui Weber. Prin el, cel cu auzul încordat spre abisurile în care lady Madeline luptă cu moartea, amenințarea adîncurilor devine artă, înainte ca ea să izbucnească, distrugătoare, închizîndu-l în apele lacului, împreună cu ruinele Casei Usher.

Soții sau surori gemene, eroinele îngropate ale lui Poe reprezintă dublul eroului, fapt evident prin chiar numele simbolice ale personajelor-principii din *Dialog între Monos și Una* — colocviu al sufletelor gemene, cu valoare de pereche arhetipală, trecute dincolo de pragul morții. Interesează mai

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

puțin faptul că, psihanalitic, ele îndeplinesc funcția de *anima*, — şi mai mult faptul că, într-o tipologie culturală, Morella, Ligeia etc, par a fi sinteza a două tipuri: dantesca Beatrice şi eleusinica Fecioară îngropată. Prin această ultimă componentă, ele pot fi asimilate şi integrate imaginarului barbian, căruia îi sînt deopotrivă caracteristice traseele inițiatice ale călătoriilor primejdioase. Şi unele şi altele vor deveni componente ale limbajului poetic din *O înşurupare în Maelström* şi *Veghea lui Roderick Usher*.

3. După cum am arătat, *O înşurupare în Maelström* (inițial *O coborîre în Maelström*) combină elementele unui limbaj secund (bazat pe povestirea lui Poe) cu tehnica ciclului ermetic. Cu excepția a două propoziții secundare, întregul text e alcătuit din construcții nominale; primele o versuri sînt sintetizate (conform unei structuri a poeziei barbiene pe care am discutat-o deja) printr-un vocativ („Orgii!"); ultima strofă introduce o altă construcție specifică sintaxei barbiene — relația adversativă între cele două momente ale discursului:

Cîştigate pulsuri, cîmp de săbii.
Tencuirii oarbe garanții,
Lege egalînd lunula năvii
Tîmplelor de apă ce reții.

Aule, exacte stări concave
Din extrema climă Edgar Poe,
Orgi! Şi lovind aceste grabe:
Cer induit, străin ca un halo.

Viol aici, dar laudă şi ordin
Întîi, cînd îndoit un gînd născu.
O, însăşi larva rodului sfînt Odin,
Prin fluvialul, falsul fosfor „tu".

Nucleul semantic al textului se află în raportul adversativ din ultima strofă: coborîrea (înşuruparea) în tainicele, ucigătoarele adîncuri acvatice este o *violare a misterului*, a interdicțiilor ce limitează „aici" cunoaşterea umană — *dar* ea e, în acelaşi timp, *„laudă* şi *ordin"* — adică revelație necesară. Întreagă

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

prima parte a poeziei (strofele I–II) reprezintă, tot în tradiția ciclului ermetic, momentul de „descriere" a spațiului interzis, violat de privirea care-l pătrunde. Descripția combină elemente poeşti cu motive constante ale poeziei lui Barbu, printre care dreapta văzută ca lance sau sabie („cîmp de săbii") sau încastrarea în spațiu văzută (ca şi-n *Nastratin Hogea la Isarlîk*) *ca* „tencuire". Prima strofă construieşte spațiul interior al Maelströmului ca un spațiu distrugător („cîmp de săbii"), care absoarbe, după legi proprii, orice prezență ce-l violează, anulînd-o, asimilînd-o prin „tencuire barbă". E un spațiu al golului absorbitor — *abisul* poeson —, resimțit de Barbu ca „stări concave/ Din extrema chimă Edgar Poe". „Aulele" cu care debutează strofa secundă sînt, probabil, ecoul uriaşului „amfiteatru" ce înconjoară, în *Manuscris găsit într-o sticlă*, cataracta prin care Oceanul se aruncă în măruntaiele pămîntului. Acelaşi sens de adîncă deschidere spre adîncuri trebuie să-l aibă şi ultimul termen din versul 7: *„grabe"* este, probabil, un substitut pentru *grabene*, germanism însemnînd „compartiment al scoarței terestre scufundat, mărginit de falii" — adică o foarte exactă reprezentare geologică a „pragului" dintre lumi. „Locuind" aceste prăpăstii cosmice se dezvăluie cerul nesfîrşit de senin, străin agoniei universale, din povestirea lui Poe: e un „cer induit" — adică „indus", rezultat prin raționamentul inductiv al gîndirii care violează misterul cosmic, o replică la „cerul dedus" „din văi părute", pe care l-am întîlnit în poezia *Stil*, variantă anterioară a artei poetice *Din ceas, dedus...*; e, în termeni credincioşi povestirii lui Poe, un cer străin agoniei universale, netulburat luminos, „ca un halo". Relațiile sintactice clare, univoce (sinonimia termenilor juxtapuşi în primele două strofe; raportul adversativ de la începutul strofei a treia) se tulbură voit în ultimele două versuri ale poeziei, care ambiguizează raporturile logice şi sintactice. În ce raport se află germenele divin („însăşi iarba rodului sfînt Odin") cu finalul „tu" (ortografiat, inițial, cu majusculă) şi cu seria semantică anterioară, a „gîndului" care violează misterul spre împlinirea hierofaniei? Povestirea lui Poe păstra o foarte clară separație între cei doi termeni: spirit uman (fascinat dar amenințat cu distrugerea)

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

şi abis divin, fascinant şi distrugător. Textul lui Barbu devine ambiguu exact în acest punct; încît identificarea „gîndului" cu „larva rodului sfînt Odin" nu mai e imposibilă (deşi nu e prin nimic indicată), iar acel „tu" final poate fi, deopotrivă, semn al hierofaniei (prin înşelătoarea luminiscenţă arvatică, sugerată foşnit, cu ajutorul aliteraţiilor, şi în ciclul *Uvedenrode*), dar şi semn al gîndirii umane deschise revelaţiei prin violarea ordinii fireşti, date, a naturii. Cu elementele povestirii lui Poe — care oferea o imagine eroică a luptei umanităţii cu misterul cosmic —, Barbu construieşte, în spirit propriu, un text iniţiatic, celebrînd extazul revelaţiei în care subiectul şi obiectul se confundă.

E un text în care putem recunoaşte (după cum vom putea recunoaşte şi în „parafraza" *Căderea lui Roderick Usher*) toate caracteristicile „infrarealismului" barbian, ajuns la o formulă poetică definitivă — trăsături care m-au determinat să-l încadrez pe Barbu, de la începutul acestui eseu, unei direcţii postmoderniste, care înglobează şi încearcă să soluţioneze criza modernistă a modelului cultural european, declanşată la sfîrşitul secolului trecut. Spuneam că această criză e provocată de conştiinţa contradicţiei între noua epistemă, definită prin evoluţia gîndirii ştiinţifice, şi modelul cultural renascentist — antropocentric şi individualist —, încă activ la jumătatea veacului trecut. Am văzut în postmodernism o încercare de soluţionare neoumanistă a acestei crize, prin instituirea unui model cultural diferit de cel renascentist, model ce reţine caracterul transindividual şi non-antropocentric al modernismului, grefîndu-l însă pe o tradiţie mitică, „recuperată" şi de unii gînditori ai veacului (cum ar fi Niels Bohr sau W. Heisenberg), preocupaţi de probleme de filosofia ştiinţei. Am urmărit această sinteză în poetica lui Brîncuşi şi în încercările lui Barbu de a institui un „nou umanism, matematic", concordant cu reperele gîndirii ştiinţifice posteinsteiniene. Direcţia e însă amplu reprezentată în Europa interbelică sau imediat postbelică (să amintesc doar un singur exemplu: *realismul magic*, definit în 1926 de Massimo Bontempelli şi continuat, şi dincolo de graniţele europene, de realismul mitic contemporan). Fără să reiau datele discuţiei din primul capi-

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

tol, mă rezum acum la a identifica trăsăturile modelului postmodernist pe care îl propuneam acolo în ultimul text barbian pe care l-am comentat. *O înşurupare în Maelström* respectă datele unei poetici transindividuale, dizolvînd orice urmă a unui eu liric de genul celui ce se confesează în tradiţionala lirică de tip expresiv; o dată cu eul liric dispare însă şi figura umană — pe linia unei poetici nonantropomorfe; radicalizînd această ştergere a figurii umane pînă la abolirea „figurii" oricărui univers tratat mimetic, opera lui Barbu se emancipează şi de tradiţiile poeticii mimetice, evoluînd — asemeni operei lui Brîncuşi — spre un tip de artă nonfiguративă. Numind însă, drept caracteristici ale textului, categoriile „transindividual", „nonantropomorf", „nonfigurativ", îl plasăm însă într-o sferă modernistă, şi nicidecum postmodernistă. Să încercăm însă, în continuare, o încadrare a operei lui Barbu în unul din cele 4 tipuri fundamentale de poetică definite de M.H. Abrams[11]. Pe baza dominării uneia din cele 4 componente ale procesului de creaţie (lume-receptor-autor-operă), Abrams discriminează între poeticile de tip *mimetic* (în care accentul e pus pe *reproducerea* imaginii lumii), *pragmatic* (orientarea spre instruirea receptorului), *expresiv* (bazate pe exprimarea sentimentului autorului) şi *obiectiv* (în care accentul e pus pe opera însăşi). Refuzînd, deopotrivă, dependenţa de un referent extern, dimensiunea didactică sau cea confesivă, arta modernă, preponderent autoreferenţială, ilustrează idealul poeticii obiective. Este, însă, acesta cazul operei lui Barbu? Refuzul poeticii mimetice şi expresive e, după cum am văzut, programatic în cazul său. Idealul nu e însă autoreferenţialitatea textului, ci dezvăluirea unei realităţi esenţiale, care scapă percepţiei noastre, dar care poate fi *re-construită* printr-o artă de tip iniţiatic, ce e, în acelaşi timp, un „act clar de narcisism". Ne aflăm deci în faţa unei opere cu aparenţe de lirism obiectiv, dar cu un program superior pragmatic de tip orfic, o operă ce se vrea (conform mărturisirii făcute de autor lui Felix Aderca) *„instruind* de lucrurile esenţiale". Sinteză a lirismului modern şi a tradiţiei iniţiatice a orfismului, opera lui Barbu propune drept „centru" al „universurilor probabile" pe care le instituie „axa universa-

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

lă" care e spiritul uman, substitut al spiritului demiurgic. De aici, ambiguitatea raportului între „gîndul" uman pornit în căutarea revelației și revelația însăși, adică „larva sfîntului rod Odin", din finalul poeziei comentate, în care putem vedea o expresie a sintezei — neoumaniste — caracteristică postmodernismului.

4. Program și expresie sintetică a acestui univers poetic, *Veghea lui Roderick Usher* și-ar fi avut locul în fruntea volumului *Joc secund*. Întîmplarea a făcut să fie scrisă însă la un an după apariția cărții și publicată ca pseudo-preambul la volumul lui Dan Botta, *Eulalii*[12], un volum de orientare decis barbiană. Textul, pe care Barbu îl consideră o „pervertire a unui motiv poesc" și îl prezintă cu specificitatea „parafrază" (să ne amintim că și Roderick Usher e autorul unei parafraze după valsul lui Weber), are ca motto un vers din poemul lui Usher, *Palatul bîntuit (The Haunted Palace)*: „In the monarch Thought's dominion", superb — dar foarte liber — echivalat prin „În deschiderile Gîndului Despot". Prin motto, întregul text se plasează într-un spațiu al gîndirii, care nu mai are nevoie de reperele nici unui spațiu fizic, și le tratează așadar într-un registru pur simbolic. „Valea edificiului Usher" este, la Barbu, un spațiu al epifaniei, „cu alfabetul alveolar și distrat al pietrelor", cu „jocul silabic" — hieroglife disparate („distrate") din care se va constitui, în finalul textului, cuvîntul revelației integratoare: „Discovery". Acest spațiu epifanic, quadridimensional (una dintre dimensiuni e timpul — timp revelator al amurgului — „seara eventuală") e gîndit ca o structură în modúl. Lumina („destipăritul soare") e ceea ce unifică timpul cu spațiul pe care-l creează prin solidificare. Nucleul spațial e, ca de obicei la Barbu, „valea" (prezentă — „cea mai verde dintre văile noastre" — și în poemul lui Usher, ca domeniu în care se ridică palatul Gîndului monarh[13]), valea care, metamorfozată mai apoi în „Leagăn", își va dezvălui natura matricială. Prima mișcare a textului recapitulează tocmai *geneza* acestui spațiu al gîndirii:

„Modúl unei seri eventuale, acel parantetic zenit, vagant, la ierni, destipăritul soare, formase valea edificiului

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Usher". Spațiul astfel instituit scapă determinărilor empirice, avîndu-şi legile unei fizici proprii, încifrate într-o scriere disparată — alfabet „distrat" care coincide cu această natură cu cundă, cogitală:

„Impicatele pajuri, lacul silabic, alfabetul alveolar şi distrat al pietrelor ilustrului Leagăn, armau nemăsurat ochialungau infuz tablele unei nerepetate Physici."

„Alfabetul distrat", sensul devenit vizibil, sensul care se arată, „apare" („aparenta inimă a locului") invită la dezlegare; aşa e introdusă în text, pentru un singur moment, vocea auctorială (corespunzătoare naratorului lui Poe), care pregăteşte transferul viziunii asupra unui ochi din interiorul ei, adică asupra „veghii" eroului, „prins", „asociat" componentelor spațiului epifanic:

„Şi filamentele umbrelor, şi figura docilelor raze, şi toată aparenta inimă a locului o dezlegară: cadran afund al unor modificate, deviate orologerii, durînd necunoscut: la turle, pe arbori, pe aburi.

Sub revolta continuă a zidurilor, consolidare în cub, zar de automorfă lumină, Veghea se tencuia, prin lespezi. Lor prins, asociat, înalt profil tomba, Roderick Usher (mai înalt prin sălbateca, mătăsoasa şi preoțeasca surpare a părului) cunoştea neîmpărțit ființa îndelung provocată a Poeziei".

„Zarul de automorfă lumină" e desprins din tabloul lui Roderick Usher — e lumina imanentă din ciudata sa încăpere subpămînteană. Ea e însă, totodată, reluarea primei imagini a textului: soarelui care „formase valea edificiului Usher" îi corespunde acum „lumina automorfă" „consolidată în cub" în forma instabilă („revolta continuă") a „edificiului" — construcție spirituală amenințată cu destrămarea, ca şi palatul Regelui Gînditor din poemul lui Roderick Usher. Încastrată acestui spațiu („tencuită") e *Veghea* şi suportul ei, eroul, căruia „ființa îndelung provocată a Poeziei" i se dezvăluie într-o cunoaştere „neîmpărțită" (străină aşadar rațiunii care disociază). Tot restul textului urmăreşte această cunoaştere transfațională şi obiectul ei — „ființa îndelung provocată a Poeziei". Ea se dezvăluie cu trăsături familiare poeticii lui Barbu: eliberată de orice înfățişare umană, „poartă" la hota-

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

rul înspre tărîmurile morții, „natură cogitală", „concentrată sieşi", dezvăluind însă, totodată, în glorioasa-i geometrie, „insomnia Principiilor" (veghea eternă, insomniacă, a Principiilor întîlneşte astfel veghea spiritului uman, şi la interferența lor — sau în fericitul lor punct de coincidență — se înalță, construcție pur spirituală întîlnind ordinea pitagoreică a lumii, „figura" Universului — „probabil" —, a universului revelat):

„Pînă la marginile celebrelor, incineratelor umbre. Ea se desfăcea liberă de figura umană ca o sperată poartă.

O! Sieşi centrat, adunat şi de piatră, colo un cer obosea prin scăpărarea-i unică. Profundul, declinatul anotimp al acestei naturi cogitale se preamărea, în învălie roduri.

Potir propagat. Insomnie concentric scuturată a Principiilor. Îmbrăcare simultană a glorioase, certe geometrii". „Sperată poartă" spre misterul Ființei, poezia, eliberată de accidentul destinelor individuale („liberă de figura umană") este ea însăşi un spațiu al inițierii — formă de cunoaştere participativă. Gnoseologicul e aici ontologic sau, în formula lui Barbu, *„cunoaşterea era aici locuire"*[15], existență într-un spațiu asemeni celui instituit de ochiul „în virgin triunghi" din *Grup*, în care gîndirea dă consistență şi formă (tot ca în *Grup*) docilei, vegetalei substanțe cosmice luminiscente, recîştigînd unitatea primordială pierdută de cunoaşterea „împărțită" (rațional disociativă) prin „crima fracției şi a secundei":

„Cunoaşterea era aici locuire, canonică deplasare în Spirit. Verificare a gîndurilor iubite, pe căi închise şi simple ca lăncile unui triunghi.

Stabile corpuri! Insolvate, în veritabila vale unde aburii comprimau alfabetul prismatic iar substituțiile ferestrelor operau accelerat asupra docilelor, vegetalelor raze — unde crima fracției şi a secundei expia acum în amestec".

„Valea edificiului Usher" devine „veritabila vale": desigur, tot un spațiu matricial, dar nu al ființei în act, nu al multiplicității formelor existenței, separate prin „crima fracției şi a secundei", ci al gîndirii care face ca diferența să „expieze în amestec" şi re-face astfel unitatea ascunsă, a Principiilor. Dar, pentru a se elibera de „crima fracției şi a secundei", ca şi de „figura umană", pentru a cîştiga dimensiunea

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

inițiatică a cunoașterii „neîmpărțite" (cunoaștere participativă — „calmă participare" — care nu neagă, ci integrează existența, „majorînd-o" „pînă la gînd"), ființa poeziei se ridică la granița dintre viață și moarte, unificîndu-le. În fond acesta, „veritabila vale" și abisul Maelströmului („grabnic" „locuite" de un „cer străin" din *O înșurupare în Maelström*) devin sinonime. „Cunoașterea neîmpărțită" este o „cunoaștere nupțială", reamintind dialogul dintre spiritul ce veghează pe pragul abisului și dublul său cufundat în misterul morții, eleusinicele nunți subterane:

„Pe zarul de constantă lumină însă, ivăr inferioarelor iaduri, Sufletul Cercetat se menținea neajuns. Și psalmii deșertatului de soare stăpîn' al acelei întinsități geografii inflexionau ușor către imn — către un mai e accent poesc, pînă cînd degetele instruite suiră pe fibrele maturei harfe, tonul nunților rasei.

O! neistovit spectacol, calmă participare! Ești majorarea pînă la gînd a dulcilor esențe familiare? Vale irizată, hore fericite ale ecourilor, arce protectoare cereşti: străvăzuta frigiditate a acelor cămări e blînd împletită de o alternată mărturisire. Ascultă, șoaptele defunctei Surori explică eteratele goluri! Căi ale științei comunicate, nupțială cunoaștere, antene ale Dragostei, măsurînd rostogolirea de gemene astre: durata lui Monos și Una, via, agrigentina Dragoste!"

„Nupțiala cunoaștere" — „cunoașterea neîmpărțită" sau cunoașterea participativă („cunoașterea-locuire") reactivează acum, cu claritate, cunoașterea de tip inițiatic, aceea a misterelor, în care neofitul învață destinele Ființei nu prin distanțare intelectuală, ci prin reeditare rituală a unui scenariu mitic. Cunoașterea inițiatică nu separă, ci contopește subiectul cu obiectul. *A cunoaște* este echivalent, aici, cu *a fi* — a fi nu doar cel-ce-cunoaște, ci și cel cunoscut. De aici, titlul parafrazei: pe lîngă conotațiile mortuare pe care le implică, *veghea* diferă de *contemplație* prin sensul de implicare totală a celui ce veghează. Veghea pe pragul abisului din care se aud „șoaptele defunctei Surori" — a dublului feminin, a feții întoarse spre moarte, reîntregește unitatea primordială a ființei (despărțită de sine prin ciclul morții și al renașterii, celebrat de misterele eleusinice) și reîntregirea se săvîrșește, nupțial,

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

prin „agrigentina Dragoste", Dragostea din Agrigento, cetatea-patrie a lui Empedocle, este Erosul cosmogonic empedoclean, sîmbure al naşterii şi al pieirii, al reîntoarcerii în sine prin unire, prin anularea diferenţei şi divizării din care naşte lumea, a primordialului Unu[16].

În termenii lui Poe, cele două feţe ale Fiinţei se vor numi Monos şi Una, sau Roderick şi Madeline Usher. Dar eroinele „răpuse", numite cu numele celebrate de Poe (Madeline, Lenore, Ulalume) sînt, toate, reeditări ale eleusinicei Kore, reactivată în imaginarul barbian sub înfăţişarea Sorei. „Şoaptelor" lor li se opun, tot în registru poesc, silabele-prăpăstii, vida enunciaţie 'never-more', adică vocea morţii articulată de Corb de pe bustul Minervei şi anulată, prin integrare, ca „intervalul, numai, al unei albe combustii", de „auzurile florale" ce refac unitatea fiinţei prin cele două feţe ale ei.

„Dar Monos, axă unipolară, în singur cer intelectual, sculpta o pauză aşa de pustiită dezordonatei improvizaţii a unui maestru astarteic şi rar, încît filfîitor, apodictic, un duh se aminti din sustrageri, înmînînd în sfîrşit amanetarea de suflet, replica la acel oprimat Decembre al Corbului.

'Şi tristul decorum, şi multul eben (pasărea dar, sigur, şi bustul) făceau atunci deficiente silabele-prăpăstii, vida enunciaţie 'nevermore'. Aici, însă, auzuri florale, promovate, le interpretară, necesar, ca intervalul, numai, al unei albe combustii. Exauţia prin uitare: faptul taumaturgic al Analysei, conferind existenţă străină şi transferată, extremelor pulverizări.

Răpusele tale Madeline, Lenore, Ulalume — condiţii, desigur, gîndului poetic — sînt din natura invaginată, negativă, şi de aceea etern refuzată, a Tinarelor. Zenitul sagitar al cerurilor noastre le menţine, departe, printre coruperi (în duhul factice şi translat al lacului comentator!

Şoptiri de la Monos la Una!"

Veghea reface (prin iluminare finală, care încheie, cu ultimul ei reprezentant, viaţa unei „poetice rase") unitatea revelată a fiinţei, despicată prin „hibridul acestei neecuaţii, creatoare de scădere, de ciclu, de temporal" (într-un cuvînt, de „coruperi") şi împlinită prin destinul eleusinic al fecioarelor „răpuse".

„Sparge hibridul acestei neecuaţii, creatoare de scădere, de ciclu, de temporal. Ştie-te singur Ochi, prin toată această spiritualitate a vederii, prin tot gîndul cufundat şi geometric la care te-am

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

strigat!

Mersul tău pînă sub corturile atîtei supunătoare frumuseți se măsoară prin amplitudinile harfei, cu intuițiile tale de termen al unei poetice rase. Dar două se dovediră căile Consistenței. Locuire, pornind din pămînturile tale, pe orbitele rigide ale mărilor se imprimă în asimptotic declin."

Asimilînd în final veghii poetului revelația la care ajunge — cu prețul vieții — eroul lui Poe din *Manuscris găsit într-o sticlă* și interpretînd semnele de gudron schițate, distrat, de el, ca o apariție a Corbului, deci ca o dezvăluire a tainei adîncurilor infernale, textul lui Barbu articulează „cuvîntul complet", în care se împlinește cunoașterea poetică, astfel:

„Să descuiem acele încăperi oceanice...

Dincolo de tronul occidental, căzută pe mările Javei; arînd oroarea Polului Sud, prin alaiul strident, straveziu, dens desăvîrșit al zidurilor universului — în rituala, totuși, indigență a faptului celui mai stingher, înscris în vidul unei butelii — buretoasa, venerabila navă a Științei forțează acest cer solidar. Și pînzele ei deprimate aliază aedica stirpe a Usherilor, innodatelor, geloaselor rase de jos: în acele semne de gudron (corbi întorși în ghirlande) a căror ivire aici e singura proferare a iadului, acceptată vreodată sub ceruri, cuvîntul complet

DISCOVERY."

Traseul cunoașterii poetice (concepută ca o cunoaștere inițiatică, de tip participativ) e marcat, în *Veghea lui Roderick Usher*, de trei momente esențiale. Primul e instituirea — prin gîndire — a spațiului poetic autonom, guvernat de „tablele unei nerepetate Physici". Acest univers „sieși centrat", această „natură cogitală", acest narcisism creator al gîndirii constituie și prima treaptă, lacunară, a revelației, incomplet articulată de „lacul *silabic*" sau de „*alfabetul* alveolar și *distrat al* pietrelor...". Cea de a doua treaptă e marcată de „*șoaptele* răpusei Surori", adică de misterul eleusinic al nunții subterane (generatoare de „ciclu, de scădere, de temporal") și, pe de altă parte, de vocea morții, adică de „*silabele-prăpăstii, vida enunciație* 'nevermore'" a Corbului; vocea morții articulează primul „cuvînt complet" („nevermore"), cuvînt al ștergerii, al definitivei anulări — adică „enunciație" a vidului, a neființei.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Această „vidă enunciație" își pierde însă caracterul absolut de îndată ce reintră în necesara, „alba combustie" — adică în sacrul joc eleusinic al morții-spre-renaștere, dezvăluit de „auzuri florale", și acest prim cuvînt — provizoriu — complet e redus la dimensiuni de *„interval"* al albei combustii. În sfîrșit, cea de a treia și ultima treaptă a revelației, articularea finală a *cuvîntului complet*, e atinsă abia prin îmbinarea primelor două, adică prin nuntirea lui Monos („singur cer intelectual") și, prin el, a rasei aedice a Usherilor al cărei „termen" este, cu „înnodatele, geloasele rase de jos"; cuvîntul complet se naște doar din alianța poeziei cu moartea.

Textele inițiatice ale lui Poe sînt, toate, pătrunse de un fior tragic. Ele celebrează eroica sondare a abisului, dar nu sînt mai puțin cutremurate de oroarea ce copleșește spiritul în fața unei mortale hierofanii. Nimic din această spaimă a umanului în fața morții nu există în opera lui Barbu, căreia tărîmurile infernale nu-i sînt cu nimic mai puțin familiare. Purificată de spaima prăbușirii, *„Căderea" casei Usher* se transfigurează, la Barbu, în *„Vegnie"*, îmbrățișînd, „în deschiderile Gîndului Despot", cerul „sieși centrat" al unei „naturi cogitale" și adîncurile infernale.

Eliberată de componenta psihologică a povestirii lui Poe (pentru că eliberată de obsesia existenței individuale, adică a limitei), fascinată doar de natura și devenirea Ființei — de „ticluirea și aventura" ei —, opera lui Barbu, ca și sculptura lui Brâncuși, reintegrează ființa umană unui context cosmic și mitic.

Barbu contemplă lumea cu privirea limpede, eliberată de spaime, a unui orfic — și ne-o dăruiește astfel, închisă în „cuvîntul complet DISCOVERY" — adică DEZVĂLUIRE.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. I. Barbu, *Poezia leneşe.*

2. Id., *Legenda şi somnul în poezia lui Blaga.*

3. *Ion Barbu în corespondenţă*, p. 119.

4. „Facla", 11 mai 1935 (în contextul violentei polemici cu Vl. Streinu şi Ş. Cioculescu, declanşată de cronica lui Streinu la monografia lui Vianu).

5. Ca-n acest final de carte poştală către Tudor Vianu: „E-un nesfîrşit de bun amurg./ O miază-noapte-n insomnie./ Un decedat poet învie/ — Şi-un Gastprofesor, în Hamburg".

6. După Tzvetan Todorov, „limbaj polivalent", opus „limbajului monovalent" (*Poetica. Gramatica Decameronului*, Traducere şi studiu introductiv de P. Miclău, Bucureşti, 1975, p. 57— 59) — situaţie care interferează domeniul intertextualităţii, definit, spre pildă, de Julieta Kristeva (*Problemele structurării textului*, în *Pentru o teorie a textului*, antologie şi traducere de A. Babeţi şi D. Speţan-Vasiliu, Bucureşti, 1980, Id., ετυμωτιχη, ed. cit.). Am urmărit acest tip de intertextualitate în *Configuraţii*, Cluj, 1981, p. 227—246.

7. Jocul Luceafăr/ Lucifer e implicat în portretul matein al lui Paşadia. El e şi o constantă a textelor lui Barbu, în special în imaginea „fecioarei Lucifer", adică a Luceafărului, planeta Venus.

8. În interviul luat de Paul B. Marian: „Am o singură evlavie: Edgar Poe şi trei admiraţii: Mallarmé, Rilke, Rimbaud".

9. V. *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea a 2-a, Bucureşti, 1979, p. 476—488.

10. Mărturia eroului din *Demonul perversităţii*. Despre ameţeala şi greaţa în faţa abisului ca o constantă a operei lui Poe, G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Essai sur l'imagination du mouvement, ed. a 4-a, Paris, 1962, p. 119—120.

11. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Criticai Traditions*, New York, 1953.

12. Locul apariţiei a făcut ca *Veghea lui Roderick Usher* să fie considerată prefaţă a volumului lui Dan Botta. Barbu protestează împotriva acestei neînţelegeri de două ori, în „Facla"; în nr. din 22 nov. 1931 Barbu precizează: „*Veghea lui Roderick Usher* pune un raport între cel care o iscăleşte şi valorile cosmogonice şi de cunoaştere ale lui Edgar Poe. Nu un raport între Ion Barbu şi Dan Botta". Iar în cuprinsul faimoasei polemici declanşată de cronica lui Vl. Streinu la monografia lui T. Vianu, poetul îşi apără prietenul acuzat că şi-ar fi scris cartea pe baza lămuririlor furnizate de el, cu cîteva argumente destul de incomode, printre care prezenţa în textul critic a unor „lucruri direct dezagreabile mie", ca de pildă faptul că „o anumită pagină beletristică (o pervertire a unui motiv poesc) este trecută de Vianu ca o prefaţă la *Eulaliile* lui Dan Botta" („Facla", 8 mai 1935).

La considerarea *Veghii...* ca o prefaţă la volumul lui Dan Botta a contribuit, desigur, obscuritatea textului, despre care Cioculescu afirmă (în *As-*

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

pecte literare contemporane, ed. cit., p. 18) „limbajul criptografic reuşeşte de rîndul acesta să se facă incomunicabil, fără să sugere nimic". La polul opus acestei severe judecăţi critice se află aprecierea lui Al. Ciorănescu (*Op. cit.*, p. 63), pentru care „*Veghea lui Roderick Usher* e textul cel mai dens din întreaga literatură română".

13. Pentru Al. Ciorănescu, în paginile, poate, cele mai interesante ale *Op. cit.* (adică în prima parte a capitolului *Între Consistenţă şi Exhauţie*, p. 59—63), *Veghea...* „reprezintă rezultatul final al meditaţiilor lui Barbu asupra spaţiului poetic. Aceste meditaţii nu sînt prezentate didactic (...), ci dinamic şi dialectic; de fapt, ele nu sînt descrierea concluziilor, ci istoria îndoielilor" lui Barbu, care prelungesc îndoielile celor doi autori comentaţi: Poe şi Valéry. Criticul adaugă textelor cu care Barbu dialoghează, pe lîngă cele comentate direct de poet, *Eureka* şi *Filosofia compoziţiei* din Poe, precum şi *À propos la Eureka* şi *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci din Valéry*, afirmînd că Barbu îl interpretează de fapt pe Poe prin Valéry (reţinînd, din primul, „adevărul consistenţei" şi, din cel de al doilea, „adevărul exhauţiei". Deşi reducerea *Veghii...* la statut de meditaţie asupra *spaţiului poetic* e discutabilă (după cum discutabil e modul cum e ataşat Barbu „surselor" sale), observaţiile critice adesea subtile şi judecata critică prin care e repus în drepturi un text fundamental sînt subliniate.

14. Nu urmăresc corespondenţele de amănunt cu textele lui Poe; operaţia a fost minuţios şi impecabil întreprinsă de M. Papahagi (*Textul din text*, în *Eros şi utopie*, Bucureşti, 1980).

15. O interpretare diferită — dar extrem de atrăgătoare —, în M. Papahagi (*Textul din text*), care traduce sintagma „cunoaşterea era aici locuire" prin termenul matematic desemnînd unul din domeniile predilecte ale studiului lui Dan Barbilian: topologie.

16. Pentru Marin Mincu (*Op. cit.*, p. 96), „agrigentina dragoste" înseamnă „narcisism al limbajului". Legătura dintre Empedocle şi narcisismul limbajului mi se pare, fi'rturisesc, oarecum obscură; totuşi, nu surprinzătoare, de vreme ce descoperită pe baze textualiste, or interpretarea textualistă e un pariu cu miza — unică — dinainte cîştigată, fie şi împotriva obstacolelor pe care textul s-ar decide să le opună autoreferenţialităţii sale. În linie Derrida, finalul „Discovery" e citit, de acelaşi critic, ca o „descoperire a diferenţei". În faţa presiunii modelului, amănuntul că „misterele" lui Barbu se exează tocmai pe anularea diferenţei (şi a diferanţei) nu mai are prea mare importanţă.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ADDENDA

Studii despre Ion Barbu din şantierul volumului

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Negarea labirintului

„Coloana fără sfîrşit este negarea Labirintului"
(C. Brâncuşi)

De o adîncă şi severă frumusețe, aforismele lui Brâncuşi[1] reprezintă, pentru conştiința artistică a veacului nostru, o lucrare fundamentală, al cărei interes depăşeşte sfera teoriei sculpturii, constituindu-se ca o meditație esențială asupra căilor artei moderne, într-un moment crucial, de criză şi renaştere, dar, mai ales, ca o meditație asupra modalităților de a reda Artei sensul ei primordial, mîntuitor. În liniile lor fundamentale, aforismele brâncuşiene intersectează propozițiile teoretice ale unui alt mare artist român care a realizat o similară revoluționare (de concepție), tinzînd, în poezie, spre un ideal asemănător de artă nonfiguративă: Ion Barbu. Vom urmări o sumară schiță comparativă a celor doua poetici, în care vedem două mărturii lucide, coincidente – şi cu atît mai instructive – menite să definească o direcție fundamentală a conştiinței artistice contemporane.

Pentru cei doi artişti de o structurală modernitate, sensul revoluției artistice pe care o propun este unul de recuperare a unei foarte vechi tradiții: o tradiție arhaică la Brâncuşi, care mărturisea „Eu cu noul meu, vin din ceva care este foarte vechi"; o tradiție elină la Barbu, care, în interviul acordat lui F. Aderca, îşi caracteriza etapele de creație ca tot atîtea întîlniri cu spiritul Greciei, de la „Helada lui Nietzsche: Elanul, cutreierînd dinamic ființei şi ridicînd extatic un cer platonician", prin „pitorescul şi umorul balcanic" în care vedea „o ultimă Grecie" şi prin „sfînta rază a Alexandriei" din ciclul *Uvedenide*, spre poezia etapei hermetice: „ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale" (unde „restrînsele perfecțiuni poliedrale" trimit, pre-

[1] Oferite cititorului român în ediția lui C. Zărnescu, *Aforismele şi textele lui Brâncuşi*, Craiova, 1980. Pentru Ion Barbu, utilizăm *Pagini de proză*, ed. D. Vatat, Buc., 1968.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

supunem, la ipoteza platoniciană din *Timaios* privind structura universului ca o combinatorie de poliedri).

Pentru Barbu, modernismul (termen care, de altfel, i se pare impropriu, optînd pentru cel de „nouă poezie") nu se opune tradiționalismului, ci doar „tradiționalismului timid", accidentalului și particularului local; modernismul este, adică, un tradiționalism radical, conducînd spre „supraviețuirea unei umanități clare: a Greciei ce „se exprimă nu numai mitic, prin fabulă, dar și direct, în teoremă", spre un „helenism neistoric", recuperabil prin anamnesis platonician („recîștigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe"). Străjuită de Homer și Euclid, Grecia lui Ion Barbu conduce, prin Platon și mai ales prin pitagoreici, spre componenta orfică a civilizației elenice (invocată în conferința despre Jean Moréas). Drumul lui Barbu spre Grecia, ca și drumul lui Brâncuși spre zonele culturii arhaice, ocolește Renașterea și umanismul individualist pe care ea l-a întemeiat. Cu conștiința, mai generala în epocă (vezi, în acest sens, și mărturiile lui Th. Mann), că un mare ciclu de civilizație, cel al umanismului burghez instituit de Renaștere, s-a încheiat, Barbu se află în căutarea unei Grecii originare, ocolind „excesul de umanism (care) o întunecă". Iată-ne așadar reîntorși la punctul prerenascentist unde cultura europeană avea de ales între Grecia și Roma, între Matematică și Retorică. Umanismul a ales Roma și Retorica, și a consolidat apoi o cultură antropocentrică axată pe cultul valorilor individuale: nu Ființa, ci omul, nu Omul în genere, ci individul, realizare plenară a valorilor particulare, adesea prin violență opoziție (opoziție de „condotier") cu existența informă. Revenind la punctul anterior acestei opțiuni, Barbu visează „un nou umanism, matematic" (opus așadar celui renascentist, retoric) și propune, ca și Brâncuși, o artă nonfigurativă, ceea ce se traduce, în primul rînd, printr-un refuz al antropomorfismului, prin idealul poeziei „liberă de figura umană". „Antropomorfismul l-a făcut pe om să încerce sa producă și să exprime supranaturalul prin sine însuși, și astfel omul a neglijat viața materiei", consideră Brâncuși, care aspiră spre o altă cale de autocunoaștere, prin pătrundere în „viața materiei" și în misterul — matematic — al proporțiilor ce dau forma, căci „Forma și proporțiile sale echilibrate sînt marele DA; prin ele

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

noi ajungem să ne cunoaştem pe noi înşine".

Reticenţi în faţa antropomorfismului, cei doi artişti sînt categoric ostili unei arte marcată de preocuparea pentru psihologie. Individualului (psihologic) şi tipicului (social sau caracter) îi opun arhetipalul, căutat într-o viziune mitic-iniţiatică asupra realităţii. Pentru Brâncuşi, coloanele de la *Templul Sărutului* sînt „Porţi prin care se trece *dincolo*", *Masa Tăcerii* e o altă Cina cea de taina. *Sărutul* (compus în forma literei M — Moartea") celebrează nu formele exterioare, ci „adevărul esenţial", „marele eveniment al naşterii acelor fiinţe (...), bucuriile şi tragediile lor (...), măreţia vieţii şi a morţii", iar *Cumînţenia pămîntului* reprezintă „ceea ce este mult mai adînc *femeia* — dincolo de psihologia dumneavoastră!". Decadenţa Greciei începe, consideră Brâncuşi, în momentul cînd arta trece de la mitic la psihologic şi se lasă impregnată de sentiment, căci „arta trebuie să fie eliberată de sentimentalitate — ca şi de narcoticul religios". Momentul acesta e marcat de Laokoon („Decadenţa helenilor a început din momentul în care s-a încercat să se exprime în sculptură suferinţa umană — în opere ca *Laocoon şi fii*") şi e reactualizată, în timpurile moderne, prin „demonismul demoniac" al lui Michelangelo, - „un discipol al Heladei celei decadente", care „nu a reuşit să se elibereze de turmentele-i intime".

Similar, „lirismul absolut" postulat de Barbu se opune programatic poeticii expresive a romantismului, poeziei „depresive, de spovedanie şi atmosferă", adică „poeziei leneşe" care e „poezia sinceră (...), banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea", hibrid „roman analitic în versuri". Eliberată de obsesia „naturei biologice, sociale ori simplu umane a eroului de roman obişnuit" (ca-n *Craii*... lui Matei Caragiale), literatura are de căutat „natura planetară" descoperind în indivizii umani „axe universale" şi devenind astfel o meditaţie „asupra tîlcuirii şi aventurii Fiinţei".

Nonantropomorfă şi antipsihologică, *liberă de figura umană*", noua artă nu e, totuşi, liberă de *spiritul* uman, pe care e chemată, dimpotrivă, să-l oglindească infinit mai fidel decît arta veche, rătăcită în accidentalul şi particularul figurii. Versul barbian se vrea „lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism". Narcisiaic, nonfigurativul oglindeşte aşadar nu „figura u-

BCU "ASIC" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

mană", ci „figura spiritului" uman (așa cum, la Brâncuși, forma abstractă era intermediarul prin care „noi ajungem să ne cunoaștem pe noi înșine"), nu elementele accidentale puse în relație de natura, ei, dezindividualizată și esențializată, *relația însăși*.

Depășind accidentalul, arta ne va conduce spre sîmburele *inteligibil* al lumii, dezvăluindu-ni-l prin *măsură, proporție, număr de aur* (Brâncuși), *construcție, „grup cristalografic al versului"* –sacrificînd „individualitatea, noțională, a cuvîntului" –, *metaforă* integratoare (Barbu). Într-o estetică pe care am numi-o a „transindividualului", arta devine augusta revelare a unității fundamentale și inteligibile a cosmosului, care transcende polimorfismul existențelor tranzitorii și accidentale. Brâncuși caută „să scoată la suprafață ființa din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală însăși *esența sa cosmică*, într-o existență cu adevărat vizibilă", dezvăluind, platonician, „forma ideii în sine", descoperind „spiritul subiectului" prin „forma-cheie care să rezume cu putere ideea acelui subiect". Cum, într-o viziune platoniciană, real e doar inteligibilul, Brâncuși nu se consideră un sculptor „abstract" ci unul „realist" („arta mea este realitatea însăși. Arta nu este o evadare din realitate, ci o *intrare* an realitatea cea mai adevărată — poate în *singura* realitate valabilă"), căci „realul nu însemnează forma exterioară a lucrurilor — ci ideea și esența fenomenelor", dezvăluită prin „proporția interioară (care) este unicul adevăr inerent în absolut toate lucrurile". Spre a ajunge la acest adevăr, „aparențe(le) derizorii, multiformele și contradictorii „trebuie depășite, transformând „accidentalul în așa măsură, încît să devină identic cu o lege universală". Ca și Brâncuși, Barbu descoperă prin poezie structura inteligibilă a universului la interferența mitului cu matematicile. Prelungire a „stării de geometrie", „infrarealismul" barbian, (ca și cel al lui Rimbaud, comentat de poetul român) e o încercare de a „extinde realul pînă la ceva mai semnificativ", pînă la „sondagii în structura nevăzută a existenței". Poezia, „atitudine de vis și extaz" care „trece pe deasupra oricărui accident" și caută nu „chipul indiferent al lucrurilor", ci „aceste lucruri în absolutul lor", „instituind de lucrurile esențiale, delectînd cu viziuni paradisiace", va restitui astfel prin *metaforă* (ca și matematici-

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

le prin „fundarea axiomatică şi grupal-teoretică") sentimentul unității substanțiale a lumii, conducînd spre „locul oricărei frumuseți inteligibile: înțelegerea pură, onoare a geometrilor".

Nonfigurativă ca manieră („o poezie cu obiecte mi-ar înşela ambiţiunea", mărturisea Ion Barbu), antipsihologică prin subiect, noua arta se opune structural poeticii expresive şi accentuează asupra caracterului transindividual al eului creator. Întîlnind o propoziție teoretică formulată de Nietzsche în *Naşterea tragediei* („Eul liricului răsună din abisul existenței; subiectivitatea sa, în sensul esteticienilor moderni, este o iluzie"), Ion Barbu, pentru care „actul creațiunii e (...) rezultatul unui lung şi neîntrerupt efort de integrare (...) chemat să corecteze ceea ce viața cuprinde în ea de diferențiator schematic", consideră că „activitatea creatoare numai într-o slabă măsură e expresiunea propriului nostru fond emoțional" şi „de aceea, marile realizări iau întotdeauna înfățişarea unei protestări nelămurite împotriva propriei *personalități curente* a creatorului", – de unde elogiul lui Anton Pann ca „geniu *impersonal* şi fermecător al înțelepciunii tîrgoveţe".

Filosofic-reculeş asupra propriei condiții, Brâncuşi vede în artist unealta Ideii, – o unealtă voluntar sacrificată, cu adînca bucurie a eliberării de sine. Anularea mântuitoare a „personalității curente" e, pentru Brâncuşi, „subiectul unei perpetue meditații, de austeră şi înălțătoare frumusețe. O meditație care pleacă de la postulatul transcenderii sinelui („Cine nu iese din Eu, n-atinge Absolutul şi nu descifrează nici viața") şi aspiră spre dezvăluirea identității de structură a existenței înseşi, prin existența artistului („Cînd creezi, trebuie să te contopeşti cu Universul şi cu elementele"). Aforismele brâncuşiene sună adesea ca un codex cuprinzînd sacrele porunci ale eliberării de sine: „Prin artă, te vei detaşa de tine însuți. Iar *măsura* şi *numărul de aur* te vor apropia de absolut"; pentru a crea, „trebuie să îl goneşti pe imbecilul din tine. Egocentrismul sufocant îi dezorientează pe unii oameni şi îi scoate din viața lor luminoasă"; „De cîte ori m-am apropiat de vreo operă, eu aveam sentimentul că un absolut se exprima prin mine – şi atunci nu mai contam ca individ şi nu mai aveam nici un fel de importanță. Aceasta ar trebui să rămînă relația fiecărui artist față cu Lumea"; „M-am sacrificat

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

întotdeauna pe mine însumi. Mi-am lăsat dalta şi ciocanul şi am şlefuit materia cu propriile-mi mîini". Polisarea-procedeu tehnic predilect pentru Brâncuşi – devine mîngîiere a materiei, „şlefuită" de mîinile artistului, în căutarea „esenţei cosmice" din adîncuri şi a „formei-cheie" care s-o facă vizibilă. Act de sacrificiu, act de iubire, act de extatică renunţare la sine, „colaborare" între artist şi materie refăcînd condiţia anonim creatoare a naturii („fără pată şi fără urmă de autor"). Jertfa artistului nu comportă nici o notă tragică, ea e resimţită ca eliberatoare şi se săvârşeşte în reculeasă bucurie. *Bucuria e,* poate, cel mai frecvent termen cu care Brâncuşi îşi caracterizează opera: „bucurie primordială"; „bucuria ta (prin care) oferi bucurie şi celorlalţi"; „mişcare şi viaţă, avînt şi bucurie curată"; „misiunea artei este să creeze bucurie"; „Nu trebuie să fie respectate sculpturile mele. Trebuie să le iubeşti şi să ai dorinţa să te joci cu ele. Eu doresc să sculptez forme care pot oferi bucurie oamenilor". Vitală şi exultantă, având natura apei („Însă sculptura nu este altceva decît apă. Apa însăşi!") sau a focului „Mi-am lăsat sculpturile să se joace cu cerul şi cu oamenii, dovedind lumii că este cu putinţă o sculptură a focului"), adică avîntul şi mişcarea vieţii, avînd obsesia *zborului,* a *elanului,* sculptura tinde spre „menirea formei adevărate", care e aceea de „a ne sugera *infinirea*".

O matematică a viului, neanchilozată în forme accidentale, individuale, dezvăluind legea, proporţia şi *ritmul* (la Barbu, versul e „unitate fonetică" şi „număr consolidator") — aceasta e opera în accepţia celor doi mari artişti. Efectul ei e terapeutic, vindecînd „contrarietăţile interioare ale omului" care, crede Brâncuşi, „derivă din însuşi destinul lui şi din tragedia lui". Funcţia cathartică a operei nu se realizează însă prin efect psihologic, ci prin eliberare de condiţia – tragică – a fiinţei umane, ceea ce presupune tocmai abandonarea perspectivei antropocentrice.

A părăsi conştiinţa orgolioasă a supremaţiei fiinţei umane în raport cu întregul existenţei înseamnă un act de înţelegere eliberatoare şi de sacrificare a individualismului ce ne separă de marile ritmuri, eterne şi integratoare, ale vieţii universale. „Cei care şi-au păstrat înlăuntru armonia ce exista între toate vietăţile – este doar propria lor natură (afirmă Brâncuşi), vor interpreta fără vreo eroare Arta nouă. Şi vor

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

vibra, simțind aproape miracolul Naturii". În această comuniune cu formele embrionare ale existenței, ale ființei „fragede" trecînd din somn în moarte, se află adînca frumusețe a poeziei Ion Barbu. Existențele germinative, „crude", „molatece" („Nevinovatul, noul ou,/ Palat de nuntă și cavou", Crypto, regele ciupearcă, părăsindu-și patul fraged de răcoare, „melcul nătîng" smuls apelor somnului și abandonat morții de un descîntec mincinos, „carnea înnorată" „melc de abur" – a ultimului centaur agonizînd în asfințitul verde, botul „cu miros de dimineață" al „răspusului câine Fox") – tot acest univers care nu mai are nimic din structura fabulei (alegorie cu înțeles strict uman) ne conduce spre o lume a misteriilor, celebrînd într-o mare „carte a Ființei" nașterea, moartea și somnul. E un univers care nu are nimic tragic, pentru că tragicul e o categorie generată de perspectiva conștiinței individuale asupra existenței, integrînd ființa umană destinului ei cosmic, răpindu-i orgoliul antropocentric, operele lui Barbu și Brâncuși depășesc categoria tragicului. Descifrînd, în marile ritmuri ale existenței, în care ființa umană se simte implicată, structura inteligibilă a universului, opera celor doi artiști se orientează spre „un nou umanism", un „umanism matematic", susține Ion Barbu. Inteligența (și nu rațiunea separatoare) va dezvălui, dincolo de aparențele multiple, dincolo de polimorfismul particularului care proliferează labirintic, modelul geometric, inteligibil, al lumii și se va regăsi, abia aici, pe sine printr-un „act clar de narcisism". Dar tocmai descoperirea formei inteligibile însemnează „Marea Eliberare", celebrată de Brâncuși, „cunoașterea mîntuitoare" și „dificila libertate" a Poeziei în viziunea lui Barbu.

Eliberarea din capcana formelor accidentale, eliberarea de rătăcirea care prin Labirint e sensul implicit al poeziei lui I. Barbu și sensul pe care Brâncuși îl dă, explicit, întregii sale creații, înțeleasă ca „negare a Labirintului" prin „libertatea deplină a operei": „Nici nu vă puteți da încă seama de ceea ce vă las eu. Căutarea primitivului în artele plastice se îngemănează cu o căutare a simplității. Pentru ca acea *Coloană fără sfîrșit* să se poată înalță spre ceruri, trebuia să fie jertfit cineva. Daedalus, după ce a construit Labirintul, încercînd să evadeze din el, a inventat aripile, iar fiul său Icarus s-a prăbușit. Am dat din noi peste Labirint cînd mă străduiam să-mi

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

închid *Păsările măiastre* sub bolta unui templu indian, nemaiînțelegînd cum să ademenesc, peste ele, lumina. Amintindu-mi de *Coloana fără sfîrşit* din România şi de astrele care se roteau deasupra ei, chemîndu-i zborul, am renunțat, în concepția mea, la bolta de marmură care trebuia să încoleşească *Măiastrele* ... Aceste opere, ca să poată să se înalțe, implorau o libertate deplină; şi atunci am avut revelația cum să evadez din Labirint..."

Labirintul, înşelătoare fragmentare a unicității, capcană a drumurilor care nu duc nicăieri şi frîng elanul căutării, prin sterila întoarcere în sine. Labirintul, opacizarea a sensului, martirizat în imperfecta, ambigua şi mereu eşuata încercare de a se manifesta, ascunzîndu-se. Labirintul, temnița despărțindu-ne de transparentele rotiri astrale, pe care le bănuim fără a le atinge. Labirintul, verticalitate interzisă, condamnînd zborul sacrificiului. Din Labirint nu se poate „ieşi", se poate doar *evada;* Labirintul nu poate fi ocolit, poate fi însă negat.

Săvârşită prin sacrificiu de sine şi prin imolarea individualului tranzitoriu, eliberarea din Labirint înseamnă negarea accidentalului şi se împlineşte prin dezvăluirea structurii inteligibile (transindividuale) a universului, dezvăluire a cărei primă treaptă e iubirea (nonantropocentrică) pentru inocentele întrupări ale existenței cosmice, pentru suav-însomnoratele forme prin care ea se realizează. Ocolind individualul, „inteligibilul" şi „sensibilul" nu se mai opun, ci se dezvăluie reciproc într-o artă fără spaimă, fără tragism, care ne dăruieşte, pură, bucuria.

Publicat în „Steaua", XXXII (1981), nr. 8, august

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ion Barbu după două decenii
„Capătul paralogic" al rostirii

Celebru mai ales prin vehementa iritare a tonului, articolul lui Ion Barbu *Poetica Domnului Arghezi* ne apare astăzi (cînd pitoreştile accidente biografice, care au declanşat de fapt polemica, şi-au pierdut interesul) ca un text fundamental, cu valoare de *ars poetica.* Pentru că a vedea în Tudor Arghezi „un poet fără mesagiu, respins de Idee", cu „o concepţie de împrumut" şi cu „o fobie de sindicalist autodidact pentru tot ce e joc superior mintal", ambiţionînd să dea „din strofă sonoră chipul indiferent al lucrurilor şi nu aceste lucruri în absolutul lor", a-i citi poezia („poezie tristă de însăşi tristeţea materiei") ca rod al unei „estetici mecanice", în care „construcţia" nu poate stăpîni „lexicul prodigios" (devenit o capcană întinsă spiritului de materia devoratoare) – înseamnă a construi o „hartă a poeziei argheziene" dintr-o perspectivă care îi este, evident şi mărturisit, străină[1]). Or, dincolo de enorma injustiţie, parţialitate, în fond intenţionată sau cel puţin presupusă prin alegerea premiselor teoretice, străine şi ostile operei discutate, interesează în articolul lui Ion Barbu tocmai delimitările polemice care permit, prin opoziţie, afirmarea unei poetici proprii, plasată în „punctul ideal", „sub constelaţia şi rarefierea lirismului absolut". In acest unic sens, de autodefinire prin delimitare polemică, ne vor preocupa în continuare unele capete de acuzare formulate împotriva poeziei lui Arghezi în numele „lirismului absolut", ale cărui aproximări teoretice le vom căuta şi în alte cîteva texte programatice barbiene.

Ce înseamnă, în fond, „un poet *respins de Idee*"? Înseamnă, în primul rînd, un spirit fascinat de „chipul indiferent al lucrurilor" (şi nu de „absolutul lor"), adică de înfăţişările tranzitorii, plurale, divers-pitoreşti ale unui univers

---

[1] I. Barbu, *Poetica domnului Arghezi,* în *Pagini de proză,* ed. Dinu Pillat, Bucureşti, 1968, p. 63–74.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

material; în „lexicul prodigios" arghezian se rostește, nemîntuită prin descoperirea, unificatoare, a Ideii, „tristețea materiei". Pitorescul însemnează infinită multiplicitate, disjuncție a formelor ce scapă tensiunii unificatoare a spiritului. Pitorescul înseamnă monstruoasă proliferare a unei materii dense, opacizînd (și tocmai aceasta e „tristețea" ei) sensul. O precizare se impune însă: în sine, ca *material*, pitorescul nu e, pentru Ion Barbu, străin poeziei. Ciclul baladesc al Isarlîkului l-a construit cu un asemenea material, iar din poezia lui Arghezi a ajuns să guste tocmai „minunatul glas nediferențiat și ghicitoresc din *Florile de mucigai*"[2]); în ambele cazuri însă, fie că e vorba de cetatea solară a Isarlîkului, fie că e vorba de bolgiile infernale din *Flori de mucigai*, materialul pitoresc este supus „construcției", care-i răpește independența polimorfă și calitatea de reflex al unor forme individuale ale materiei, transformîndu-l în „grupul cristalografie" al versului[3]), oglindă a spiritului nostru („lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru"[4]). Pitorescul ar putea fi, așadar, pentru Barbu, acceptat ca o calitate a *materiei* poetice, nu însă ca o calitate a *poeziei*, căci poezia se naște tocmai prin învingerea, prin dezindividualizarea materiei, pe care o purifică prin „construcție". Și dacă poezia este, prin excelență, construcție unificatoare a spiritului, ar fi un nonsens să vorbim despre *pitoresc* ca despre o categorie a poeticului.

„Construcția poetică (asemeni, dealtminteri, construcției matematice sau, în genere, oricărui act creator) este expresia și „rezultatul unui lung și neîntrerupt efort de integrare (...), chemat să corecteze ceea ce viața cuprinde în ea de diferențiator și schematic"[5]. Construcția va fi așadar modalitatea de a transcende, unificator, nu doar pitoreasca diversitate a materiei („chipul indiferent al lucrurilor"), ci și emoțiile, sentimentele și, în genere, psihologia individuală a creatorului: „Activitatea creatoare numai într-o slabă măsură e expre-

---

[2] Scrisoare deschisă a lui Barbu către Arghezi, în *Pagini de proză*, p. 246.
[3] I. Barbu, în interviul acordat lui Paul B. Marian — v. *Pagini de proză*, p. 51
[4] Id., *Poetica...*, în *Pagini de proză*, p. 74.
[5] Id., *Opera de artă concepută ca efort de integrare*, în *Poezii*, ed. R. Vulpescu, Albatros, 1970, p. 380.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

siunea propriului nostru fond emoțional (...). De aceea marile realizări iau întotdeauna înfățișarea unei protestări nelămurite împotriva propriei *personalități curente* a creatorului" (s.n.)[6] – consideră Barbu, consonant viziunii nitzscheene asupra caracterului transindividual al eului creator: „«Eul» Creatorului răsună din abisurile existenței: «subiectivitatea» sa, în sensul esteticienilor moderni, este o iluzie"[7]. Emancipat, prin construcție, de polimorfismul materiei și conceput ca expresie a unui „eu" transindividual, „lirismul absolut" preconizat de Barbu refuză, și în ordinea „subiectului", cantonarea într-o zonă a individualului, a „ceea ce viața cuprinde în ea de diferențiator schematic", adică a „sentimentului"[8]. Nici „roman analitic în versuri"[9], nici „banalul reabilitat cerceit cu sensibilitatea"[10], nici „interjecție dezvoltată"[11], nici „atitudine de vis și extaz", poezia, prin natura ei transindividuală, „trece pe deasupra oricărui accident". Obsedată de „lumina imanentă"[12], ea întreprinde „sondaje în structura nevăzută a existenței", „instruind de lucrurile esențiale, delectând cu viziunii paradisiace"[13]. Accesul la Idee, care însemnează, în același timp, „concurență făcută duratei curente", se poate realiza, la modul platonician, prin *anamnesis;* este calea urmată atît în poezia lui Moréas, prin care „nous connaissons enfin l'éssence ailée qui couronne parfois ce monde de réminiscences, et que Platon identifiait à la *Poesis*"[14], cît și în

---

[6] Id., *ibid.*

[7] Fr. Nietzsche, *Nașterea tragediei,* în *De la Apollo la Faust,* antologie de V. E. Mașek, Meridiane, 1978, p. 197.

[8] În *Craii...* lui Matei Caragiale, Barbu elogiază mai ales natura transindividuală a personajelor: „E prima oară în literatura noastră și a doua oară poate în literatura universală (...) cînd natura planetară se substituie naturei biologice, sociale ori simplu umane, a eroului de roman obișnuit. Cu toată fața lor pămîntească, cei trei Crai sînt numai în al doilea rînd oameni, dar în primul, rînd: axe universale" (*Răsăritul Crailor,* în *Pagini de proză,* p. 90–91).

[9] I. Barbu, *Poetica...,* în *Pagini...,* p. 73.

[10] Id., *Poezia leneșe,* în *ibid.,* p. 85.

[11] Id., *Cuvînt către poeți,* în *ibid.,* p. 106.

[12] Id., interviul acordat lui I. Valerian, în *ibid.,* p. 42.

[13] Id., interviul acordat lui Felix Aderca, în *ibid.,* p. 47.

[14] Id., *Jean Moreas,* în *ibid.,* p. 124.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„marea experiență proustiană" – „învierea prin reminiscență activă, a misteriosului Combray" sau, consonant ei, în poezia contemporană ce urmărește „recîștigarea prin cel mai înalt act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe".[15]

„Extazul pitagorician" prin care poezia transcende, într-un „efort de integrare", categoriile individualului (polimorfismul pitoresc al materiei, sentimentul ca manifestare a psihologiei individuale și, în ultimă instanță, „personalitatea curentă" a creatorului) ar reprezenta atitudinea lirică, fundamentală, „principiul poeziei ca o spiritualitate a vizualității". Cum însă „extazul pitagorician trebuie manifestat" și „cerul cristalelor transpus", marea problemă a unei poezii ce nu se vrea respinsă de Idee este aceea de a „realiza imanentul"; atîta vreme cît imanentul nu e „realizat", poezia se caută încă pe sine, ca-n primul volum al lui Blaga: „Neîncorporate, cu albul de atunci – imposibil de susținut – al unor statui-idei, cerul în care se retrecea *Poemele luminii* rămînea ignorat; predicat numai didactic, prin cîteva imagini, foarte meditate"[16]. Or, manifestarea extazului pitagorician se realizează, în primul rînd, prin construcție. Opusă *retoricii*, construcția „înseamnă organizare deliberată" și e sinonimă cu principiul creației în spirit, antinomică perpetuării biologice, căci „formele vii nu se ivesc numai, ridicul, pe cale de procreare sexuală (...) Aceasta e perpetuarea; cealaltă e creațiunea"[17]. Ca punct originar al creațiunii spirituale, construcția este echivalată de Barbu cu „schema" sau „geometria calitativă" a poeziilor și, în calitate de schemă structurantă, ea poate fi judecată independent de nivelul lexical al textului: „Lăsați lexicul prestigios. Transpuneți aceleași raporturi verbale pe un plan indiferent. Veți vedea poezii argheziene reduse la un tip de artă inferioară, sau la un tip cunoscut de poezie: Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu; atît de mult este efortul de construcție în Arghezi"[18].

A judeca „geometria calitativă" a unei poezii făcînd abstracție de materialul lexical prin care această geometrie se

---

[15] Id., *„Evoluția poeziei lirice" după E. Lovinescu*, în *ibid.*, p. 79.
[16] Id., *Legenda și somnul în poezia lui Blaga*, în ibid., p. 94.
[17] Id., *Pro domo*, în *ibid.*, p. 243.
[18] Id., *Poetica...*, *în ibid.*, p. 67.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

manifestă e o încercare de a dezvălui principiul originator al creației, descifrîndu-i tiparul imanent, descoperind așadar ceea ce am numi (ieșind de astă dată din sfera terminologiei lui Barbu) „modelul grafic de profunzime" al operei[19]. Ne interesează mai puțin acum dacă o asemenea reducție poate servi criterii valorice în judecarea poeziei arghezience care-și are propriul model grafic menit nu să estompeze, ci dimpotrivă, să pună în evidență, (prin inversiuni, dizlocări sintactice etc.) tocmai materialitatea densă a limbajului într-o rafinată structură ce „dramatizează" raportul construcție-material lingvistic, conex tensiunii spiritului prizonier în materie. Ne interesează în schimb faptul că, pentru poetica lui Ion Barbu, această reducție nu e numai posibilă, ci și necesară, iar elementul lexical e resimțit ca secundar. Dacă „părțile simple ale unei poezii nu sînt cuvintele, ci versurile", atunci „individualitatea, noțională, a cuvîntului"[20] nu reprezintă unitatea elementară, constitutivă, a poeziei. „Lirismul absolut" este *transindividual* nu doar prin eliberarea de „personalitatea curentă" a creatorului, sau prin „efortul de integrare (...) chemat să corecteze ceea ce viața cuprinde în ea de diferențiator schematic", ci și prin voința de a depăși semantismul individual, diferențiator, al unităților noționale care sînt cuvintele. De aici, acuza formulată împotriva *Cuvintelor potrivite:* „Domnul Arghezi e un meșteșugar al versului. *Individualitatea, noțională, a cuvîntului, nu e topită în aceea, fonetică, a versului*" (s. n.)[21]. Versul – „acea curăție de grup cristalografic a ceea ce este: ardere imobilă și neprihănit îngheț"[22] – devine unitatea unei alte vorbiri, revelatorii, „auguste", și locul de sacrificiu („ardere imobilă și neprihănit îngheț") al individualității noționale a cuvîntului. În locul *noțiunii* (marcă a intelectului disociativ, diferențiator schematic[23] se va

---

[19] Am propus și am discutat acest termen în *Configurarea de adîncime a imaginii*, Steaua, 1980, nr. 2.

[20] I. Barbu, *Poetica...*, în *Pagini de proză*, p. 68.

[21] Id., *ibid.*

[22] Id., interviul acordat lui P. B. Marian, în *ibid.*, p. 51.

[23] Caracterul „*disociativ*" al „inițierii intelectuale" („a cercului Mercur") e subliniat de Barbu însuși în interviul acordat lui F. Adesea (v. *Pagini de proză*, p. 46).

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

construi, pe baza unei „sonorități imanente"[24]), limbajul capabil să creeze dimensiunea lumii în Idee. Unificarea fonetică e suportul material, mediul de manifestare a unității spirituale create de poezie: „Pe lîngă unitatea spirituală, adaugă şi una fonetică"[25]. Rezultatul va fi deliberata construire a unei severe, clasice „arhitectonici sonore", muzicalitate în idee şi nu în sentiment, revelatorie şi nu sugestivă, opusă de Ion Barbu „vlăguitelor simfonii simboliste"[26].

Edificatoare pentru preeminența valorilor revelatorii ale arhitectonicii sonore față de „individualitatea, noțională, a cuvîntului" în concepția lui Barbu sînt modificările operate în variantele poemelor sale. Să amintim un singur exemplu, extras din poemul *Isarlîk*[27]: Într-o primă redactare, versul „La mijloc de Rău şi Bun" suna „La mijloc de rîu vechi, bun". Varianta definitivă, obținută prin metagramă *(rîu-rău)* abandonează „individualitatea noțională" a termenului prim dar descoperă, în schimbul „descripției" părăsite, articulațiile simbolice ale Spațiului. Arhitectonica sonoră ascunde (şi totodată dezvăluie) posibile re-structurări - transnoționale - ale Lumii, - ceea ce explică predilecția manifestată de Ion Barbu, începînd cu poemul *După melci* şi culminînd în ciclul *Uvedenrode*, pentru figurile de sunet[28]. Tocmai lipsa unității fonetice a poeziei i-o reproşa poeziei lui Tudor Arghezi, enumerând, printre viciile ei capitale, „glezna, aliterația în contrasens (tampon de vocabule) sau aliterația diluată şi năclăită"[29] în versuri ca „Mi-am împlîntat lopata/ Tăioasă în

---

[24] I. Barbu, Interviu acordat lui I. Valerian, în *ibid.*, p. 43.
[25] Ibid.
[26] Id., *Jean Moréas*, în ibid., p. 133.
[27] Utilizăm ediția de *Poezii* îngrijită de R. Vulpescu, Albatros, 1970. Modificările versului în discuție sînt semnalate şi de Şerban Foarță, care le consideră definitorii „pentru o anume «nepăsare» de poet — a lui I. B. — față cu serioasele concepte", în Eseu *asupra poeziei lui Ion Barbu*, Facla, 1980, p. 113—114.
[28] Preocuparea lui I. Barbu pentru figurile de sunet a fost semnalată de T. Vianu (*Ion Barbu*, 1935, p. 57, 95, 96) şi a fost comentată de Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, Scrisul românesc, 1978, p. 126—150) şi de Ş. Foarță, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu* (în special p. 36—39), cu interesante observații asupra rimelor-ecou.
[29] I. Barbu, *Poetica...*, în *Pagini de proză*, p. 66 „Glezna" este aclimatizarea

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

odaie", „Vino-mi tot *tu*-n fereastră" etc. În schimb, Barbu elogiază „instinctul Cîntului" manifestat în poezia de limbă engleză, pe care o propune ca „ideal de puritate aeriană" pentru lirica românească („La această puritate aeriană, înapoi re poeții englezi se așează, toți, urmînd un singur instinct, al Cîntului, vream să invit poezia noastră"[30]). Ciclul *Uvertmrode* se deschide cu un motto din Longfellow *(The slave singing at midnight)*, în care poetul american utilizează metrul aliterativ, specific versificației din engleza veche: *For its tones by turns were glad/ Sweetly solemn, wildly sad./* Vechiul „alliterative line" presupune, ca unitate metrică, *versul* alcătuit din două emistihuri despărțite prin cezură dar unificate prin aliterație. Fiecare emistih are cîte două silabe accentuate, a căror forță sporește atunci cînd ele poartă și aliterația. Aliterația apare o dată sau de două ori în fiecare emistih (de obicei, de două ori în primul și o dată în cel de al doilea). Aceasta este și structura versurilor lui Longfellow, care utilizează o variantă modernă (cu rimă: *glad-sad)* a metrului aliterativ: primul vers se construiește pe baza unei aliterații în *t*, utilizată corect, ca întărire a silabelor accentuate (tones, turns), iar versul al doilea, cu aliterația lui *s*, utilizează, pe emistihuri, structura 2/1: *Swéetly sólemn ...sád.*

E greu de precizat în ce măsură cunoștea Barbu încercările lui G. M. Hopkins de a revitaliza structuri din metrica velșă, și în special schemele de „cynghanedd", bazate pe accent, aliterație și rimă internă[32]. Sigur este însă faptul că metrul aliterativ, la care poezia germană dar mai ales poezia engleză a ultimului veac (pînă la Ezra Pound și Dylan Thomas)

---

francezului „cheville", cu sensul de „umplutură de vers".

30 Id., Interviul acordat lui F. Aderca, în *ibid.*, p. 47. In afara poeților englezi, Barbu subliniea, în preferința sa pentru aliterație și asonantă, și un alt poet admirat: Rilke. În piesa care deschide ciclul *Sonetelor către* Orfeu, versul 2 („O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!") se bazează pe asonanța lui O, imagină și emblemă a lui Orfeu, din care crește apoi construcția întregului sonet.

31 Urmăm descrierea metrului aliterativ întreprinsă de Jakob Schipper, *A History of English Versification*, New York, AMS Press, p. 30 și urm.

32 Despre *cynghanedd*, *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger editor, Princeton, New Jersey, 1965.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

revine în formule experimentale, îi este foarte bine cunoscut şi îi serveşte unele soluţii în propria-i alchimie poetică. Alegem, spre exemplificare, două poeme din ciclul *Uvedenîrode*. Mai întîi, poezia *Paralel romantic*, a cărei primă variantă e cuprinsă în poemul *Un personaj eteroman;* burgul crepuscular, patronat emblematic de troli, spirite groteşti ale adîncurilor pămîntului, adîncindu-se domol sub „ceasurile largi" ale unui ev mediu peren, era, acolo, „decorul" ales pentru un autoportret conceput în manieră de „grotesc", prefigurînd combinaţia de grotescă şi epifanie din *Domnişoara Hus: – Acest fragil eteroman/ În ce decor, pe ce ecran/ Îndeajuns caracteristic/ Să ne pozeze: cabalistic?/ – Am pentru el, tocmit, un burg/ Pe ape blînde-abia de curg/ Trîntit: dulău de zid pe-o labă,/ Vechi burg, de-amurg, în ţara şvabă./ Porţi, ziduri, scări... La cîte-o uşe/ O troli domoli, o troli cu guşe,/ Sub ce mustiri de-amurg-venin/ Vis crud striviţi şi gînd cretin!/ Ce tufuri şubrede, intacte,/ De case roşii zaharate,/ Cu muceziri prin cîte-un gang/ Sub ceasuri largi: balang', balang!/ Burg vechi de turle şi magie/ Providenţial, cu farmacie.../* Modificarea cea mai importantă pe care o aduce fragmentul decupat în textul definitiv e aceea a primului vers, rescris în manieră aliterativă, pornind de la grupul fonetic *nun*, decompozabil în ceea ce englezii numesc „suspended alliteration" – repetiţia inversată a grupului de consoane şi vocale *(nu/ un);* componentele acestei „aliteraţii suspendate" alcătuiesc împreună nucleul termenului motivic *nuntă*. În afara grupului *nu/ un* (recognoscibil şi-n cuvîntul „noastră", unde a din diftong se citeşte de fapt *u*), construcţia întregului text se bazează pe alte trei grupuri fonetice, combinate prin aliteraţii, aliteraţii suspendate şi rime interioare: *vi/ ve (vă), ur/* (în rimă şi rimă internă *urg*) şi, pentru un singur vers, care ocupă poziţia centrală în text, asonanţa lui *o*, inclusă şi în rima internă *oli:* „Numisem *nunţii* noastre-*un* bu*rg*,/ Clădit cu ape-abia de *curg*,/ Ca *un* dulău trîntit pe-o labă/ Vechi bu*rg* de-amu*rg*, în ţara şvabă.// Scări, *ung*hiuri, porţi în prag de uşe,/ *O*, troli do*moli*, o, troli cu guşe,/ La ce *vă*cări, ca de *ve*nin,/ *Vis crud* striviţi şi gînd cretin!// Stingi *tu*furi şubrede, intrate,/ De case roşii, zaharate;/ Verzi in*ve*ştiri, prin cîte-*un* gang,/ Sub ceasuri largi – balang, ba-

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

lang!/" Din metrul aliterativ clasic, Barbu selectează elementele care, combinate cu specificul accentelor versificației românești, cu forma strofică și utilizarea rimei, pot alcătui „arhitectonica sonoră" a poemei. Aliterația românească apare și în silabe neaccentuate; chiar dacă dominantă în unul sau două dintre versuri, aliterația se poate prelungi, în egală, prin apariții izolate și în restul poemului, dîndu-i o accentuată „unitate fonetică", determinantă în selecția lexicală: sintagma „verzi investiri" (în prima variantă, „muceziri") e glosată de T. Vianu („verzi îmbrăcări, haine de mucegai verde"[33]); varianta „investiri" pentru „îmbrăcări" e cerută, evident, de imperativul aliterației *ve/ ve)*. Cele trei grupuri cu componentă consonantică *(n, r, v)* distribuite în jurul axei mediane a poemului (O, troli domoli, o, troli cu guș) marcată prin asonanta lui *o* (singura nereluată în restul versului) alcătuiesc astfel materialul prin care se construiește „arhitectonica sonoră" a poemei și, prin ea, „decorul" crepuscular, transistoric, pe care se proiectează „hieraticul Paracelse", eroul „de roman" cu „natură planetară" din *Un personaj eteroman* sau în care se săvîrșește, prin rostire *(„numisent")*, nunta în *Paralel romantic.*

Cea de a doua poezie asupra căreia ne vom opri este *Uvedenrode,* pentru Ion Barbu „o încercare, mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei"[34], de o „claritate irațională" – deși bazată în punctul de plecare, pe o experiență personală[35]. Ne interesează pentru moment, și aici, doar „sonoritățile imanente" prin care se construiește „sensul solar" și cosmic al poemei. Viziunea instituie un spațiu nuclear *(rîpa* Uvedenrode), exterior în raport cu devenirea temporală (în variante, titlul poeziei era *Timp înghețat): Uvedenrode/ Peste mode și timp/ Olimp// ...// Sub timp,/ Sub mode,/ În Uvedenrode./* Perspectiva viziunii o dă „ceasul în cristalin"; sinonim ceasului „alb, concis al minunii" din *Ritmuri pentru nunțile necesare.*

---

[33] T. Vianu, *Ion Barbu,* p. 105.

[34] I. Barbu, Interviul acordat lui F. Aderca, în *Pagini de proză,* p. 47.

[35] Id., Interviul acordat lui I. Valerian, în *ibid.,* p. 43. O convingătoare reconstituire a genezei poemului, pornind de la „experiența personală" care l-a generat, întreprinde Roxana Sorescu, *Uvedenrode,* în *Interpretări,* Cartea românească, 1979, p. 25-28.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Opus „ceasurilor largi" din *Paralel romantic*, ceasul în cristalin marchează „concurența făcută duratei curente"[36] prin anamnesis-ul vizionar al liricii. Din perspectiva privilegiată a „ceasului în cristalin", *Uvedenrode* este însă viziunea devenirii înseşi, a genezei şi stingerii, a trecerii prin „timp" şi prin „mode" a unui univers potențial. Dar întreagă această devenire se petrece de fapt în spațiul *cîntecului*, este „fruct de liră". Geneza e identificată cu o *formulă* de descîntec, cu o invocație magică („Apari:/ O cal de val..."), iar sensul invers al mişcării, cel de coborîre în adîncuri („Sub timp,/ Sub mode"), se manifestă prin figura în oglindă a unei aliterații suspendate: *Pînă cînd în lente/ Antene atente/ O cobori.../*. Să ne oprim o clipă asupra primei mişcări din istoria acestei deveniri cosmice: *Ceas în cristalin/ Lîngă fecioara Geraldhie?// Dantelele sale/ Ca floarea de zale,// Prin brațele ei/ Ghețari în idei,// La soarele sfînt/ Egal – acest cînt:// Ordonată spiră,/ Sunet/ Fruct de liră,/ Capăt paralogic,/ Leagăn mitologic,// Din şetrele mari/ Apari:/ O cal de val/ Peste cavală/ Cu varul deasupra-n spirală!* Figura genezei se construieşte aşadar în interiorul cîntecului („La soarele sfînt/ Egal – acest cînt"), încadrată, în cuprinsul discursului poetic, prin două apariții, simetrice, ale spiralei: prima identifică spirala („Ordonată spiră") cu cîntecul, cu rostirea (Sunet/ Fruct de liră); cea de a doua desemnează Calea Lactee[37], concepută ca o cochilie de var a universului închizînd „lumea moluscă"[38] al cărei nucleu şi a cărei emblemă vizionară e Uvedenrode, rîpa gasteropozilor rapsozi. Spirala cîntului invocă, atrage în ființă *(Apari!)*, din „şetrele mari" (şetrele Țiganului Aurar care e, în *Domnişoara Hus*, soarele) un „fabulos animal: *calul de val* – unde calul, animal solar, poate fi o emblemă a astrului. Din perspectiva discuției noastre, aceea a arhitecturii sonore, interesantă e structura invocației *(O cal de val/ Peste cavală/ Cu varul deasupra-n spirală!)*, care combină trei termeni primari, *cal – val – var*, obținuți prin metagramă din termenul generic *(cal)*, şi un termen

---

[36] I. Barbu, *„Evoluția poeziei lirice"...*, în *Pagini...*, p. 79.
[37] N. Manolescu, *Lecturi infidele*, 1966, p. 112.
[38] Einstein creează „lumea moluscă", afirmă I. Barbu în G. *Țițeica* (v. *Pagini...*, p. 165).

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

compus prin paranomasie: *cavală*. Descîntecul de naştere, care derivă lumea prin metagrame succesive din termenul generic interpretat de noi ca o emblemă a solarităţii, are loc într-un spaţiu (în variante, într-un timp – „ora") „paralogic", conceput ca „leagăn mitologic" al universului.

Ce este acest „capăt paralogic"? Dacă vom accepta să citim „paralogic" ca derivat de la „paralogie"[39], „capătul paralogic" va semnifica spaţiul de metamorfozare a cuvîntului, aici spaţiul metagramei magice *cal – val – var*. În „leagănul mitologic" al rostirii, metamorfoza cuvîntului prim e sinonimă şi coextensivă metamorfozelor astrului invocat prin cîntare *(La soarele sfînt/ Egal – acest cînt)*. Prin „arhitectonica sonoră" a poemului, „capătul paralogic" al rostirii ar permite accesul în zona vizionară a lirismului abstract, zona interzisă „individualităţii noţionale a cuvîntului".

Publicat în „Caiete critice", 7, supliment al revistei „Viaţa românească", XXXIV (1981), nr. 6, iunie

[39] *Dicţionar de neologisme* al lui Florin Marcu şi Constant Mâneca defineşte paralogia ca „transformare analogică a formei unui cuvînt prin asemănarea lui formală cu alt cuvînt".

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Modernism as „Radical Traditionalism" in Ion Barbu's and Constantin Brancusi's Artistic Views

Constantin Brancusi's aphorisms, collected and published by his friends and his disciples, represent a basic document for a better understanding of the artistic consciousness of our century. Their significance goes beyond the domain of the theory of sculpture. The aphorisms are a meditation upon the ways and the means by which the primeval liberating meaning of art could be restored. Their essentials are convergent with the theoretical statements by another great Romanian artist, Ion Barbu, who achieved – in poetry – a similar artistic revolution, by striving for a similar ideal of abstract art. I shall undertake a comparative examination of those two poetics, in which I see two lucid, coincident (hence even more noteworthy) testimonies to defining a main trend of contemporary artistic conscience.

The meaning and the direction of the artistic revolution proposed by both of these structurally modern artists is to restore an ancient tradition. That would be an archaic tradition for Brancusi, and a Hellenic tradition for Ion Barbu. Brancusi used to say: "I am neither a surrealist, nor a baroque, cubist or anything of that sort. My innovations come from something that is extremely old".[1] The great sculptor thought that the creation of his archaic, idol-like image of *The Wisdom of the Earth* was a crucial moment in the evolution of his art. That art was craving for the primeval forms of the existence: "*The Wisdom of the Earth* was my attempt to reach the bottom of the ocean with my forefinger, the attempt to touch antientness, the archaic". Art – pure expression of a "primordial joy" – is, by its very nature, an outcome of the dawn of history, a product of the "times of humankind's

[1] For Brancusi's statements I use the short anthology *Aforismele şi textele lui Brâncuşi (Brancusi's Aphorisms and Texts)* edited by C. Zărnescu, Craiova, 1980. This anthology is to be considered the implied source of all the following quotations, unless otherwise specified.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

childhood. For the primitive man used to forget his domestic trouble and used to work joyfully".

The taste for a primitive art was not unusual in the environment of the artistic vanguard in Paris. Despite his reclusion and his reticence when dealing with artistic fashion, Brancusi still took part (even as a decisive factor) in the crystallization of modern sculpture's self-awareness, by proposing a synthesis of modernism and ancientness. "The great dialectical mood of Brancusi's sculpture resides in a fusion of machine-like, inward-dwelling precision and an antithesis, a blind rootedness to the earth", states Jack Burnham[2]. Mircea Eliade asserts that, in Brancusi's case, to recover the "original" meant to rediscover "the presence-in-the-world characteristic of the archaic man", "the mentality of the prehistoric men". All this could be done through a "descensus ad inferos", specific to the dominant ideology and methodology at the beginning of our century, and illustrated by Freud, Jung, Racovită or Levy Bruhl[3]. I shall add to Mircea Eliade's list the name of Ion Barbu, although the archaic and its recovery look somehow different in his work.

Ion Barbu's modernism leans on a dreamt up "Hellenism beyond history", which could be recovered through Platonic anamnesis. Its meaning is "to regain, through the most collected act of memory, a lost sense of beauty"[4]. "The new lyric" (term used by Barbu instead of modernism, which he considered improper), is not opposed to traditionalism as such, "but to hesitating traditionalism only. To link up with Asachi, Alecsandri, Bolintineanu and Conachi means to enter into a compact with the accidental arid the particular. The revealed forms of poetry stand farther, in the remembrance of

---

[2] Jack Burnham, *Beyond Modem Sculpture*. The effects of science and technology on the sculpture of this century, New York, George Braziller, n.d., p. 85.

[3] M. Eliade, *Brancusi et les Mythologies*, in Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou *Témoignages sur Brancusi*, Paris, Arted, Editions d'Art, 1967, p. 12-13.

[4] I. Barbu, *"Evoluția poeziei lirice" după E. Lovinescu ("The Evolution of Lyric Poetry" in E. Lovinescu's Views)*, in I. Barbu, *Pagini de proza (Prose Pages)*, edited by Dinu Pillat, București, EPL, 1968, p. 79.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

a clear humankind: that of Greece (...) The excess of humanism has darkened it"[5]. "Hesitating traditionalism", thus means the preference for particular, local (therefore accidental) values, actually alien to the inward law of poetry. These have led to picturesque national Romanticism, or to the "excess of humanism" in a Renaissance that "had darkened" the primeval image of Greece. The "radical traditionalism" of the "new lyric" will pass beyond all accidental literary trends. It will be looking for the eternal image of poetry in its archetypal manifestation : "What could pass for modernism in my poems is nothing but a link-up with the remotest past of the poetry: the Pindaric"[6]. As "the only novelty (is) a preexistent thought, now rediscovered"[7], the new lyricism has to restore the "Doric mode (of the Lyre), tantamount to the simplicity of church music"[8]. Barbu considered each stage of his poetic evolution as being shaped by a particular understanding of the spirit of Greece, from "Nietzsche's Hellada: the flan, dynamically pervading the beings, and ecstatically raising a Platonic sky", through "the Balkan picturesque and humour" corresponding to "a last Greece", and through "the holy ray of Alexandria" in *Uvedenrode* cycle, up to his hermetic poems, "timorously rounding a few domes – restricted polyhedral perfections"[9] (The "restricted polyhedral perfections" refer, I suppose, to Plato's hypothesis in *Timalos* about the structure of the universe seen as a combination of polyhedrons).

Guarded by Homer and Euclid (since "Greek thought expresses itself not only mythically, by fable, but also directly, by theorems"[10]), Ion Barbu's Greece leads, through Plato and especially through the Pythagoreans, to the Orphic

---

[5] Id., *ibid*, p. 80.

[6] I. Valerian, *De vorbă cu dl. Ion Barbu (Mr. Ion Barbu Interviewed by I. Valerian)*, in I. Barbu, *Pagini...*, p. 43.

[7] I. Barbu, *Poezia lenesă (The Lazy Poetry)*, in *Pagini...*, p. 86.

[8] Id., *Evoluția poeziei lirice"...*, in *Pagini...*, p. 81.

[9] Felix Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu (Ion Barbu interviewed by Felix Aderca)*, in I. Barbu, *Pagini...*, p. 45-47.

[10] I. Barbu, *Formația matematică (The Mathematical Training)*, in *Pagini...*, p. 229.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

constituent of the Hellenic civilization. Barbu's journey to Greece as well as Brancusi's way to the archaic culture avoids the Renaissance along with the individualistic culture it founded. Like Th. Mann some years later, both artists are perfectly aware that a great civilization cycle — the bourgeois humanism set up in the Renaissance — has come to an end. "We are, all of us, at the end of a great epoch. And it is necessary to come back to the beginning of all things, and to find again what has been lost', Brancusi meditated. In the meantime, Barbu was looking for the original Greece, trying to avoid "the excess of humanism (that) has darkened it".

Here we are, back to the pre-Renaissance moment when Europe had to choose between Greece and Rome, between Mathematics and Rhetoric, between the divine science of transindividual relations and the art based on the opposite principle, that of individuality. Humanism chose Rome and Rhetoric, thus creating an anthropocentric art, based on individualistic values. The Renaissance mind took an interest not so much in Being (as a whole), as in Man; not in man in general, but in the individual, — plenary realization of particular values, in opposition with the shapeless existence. The Renaissance forged the ontological and cultural model of the European civilization, against the Asiatic, non-individualistic model. Nietzsche called in question the Renaissance model, whose crisis became obvious this last century. The awareness of that crisis shaped Th. Mann's tragic views (especially in *Doctor Faustus).* It also gave their subject-matter to some of the main trends in contemporary poststructuralist philosophy. Confronted with the conscience of that crisis, Brancusi and Barbu were looking for a solution. Forsaking the "hesitating traditionalism" of the post-Renaissance centuries, they both returned to the moment preceding this focusing upon individual values. Coming back to the moment prior to the Renaissance option, Barbu dreams of "a new, mathematical humanism" (*id est*, opposite to the rhetoric one), and proposes, like Brancusi, a poetics that I would call "transindividual". I shall try to describe the essentials of the trans-individual poetics and of that new, hoped for, "mathematical humanism".

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

In his interviews, as well as in his numerous polemic writings, Ion Barbu defines his "absolute lyricism" by means of a programmatic opposition to the romantic and postromantic expressive poetics. He thus rejects "the depressive poetry, of confession and atmosphere", that is to say "the sincere poetry (...), rehabilitated commonplace obsessed with sensitiveness"[11]. The "absolute lyricism" opposes the "hybrid genre, versified analytic novel, where plain prose aspires to be raised to the golden measure of the Lyre, on the plea of *confession, sincerity, dissociation, naiveti*"[12]. The two artists are definitely hostile to an art interested in psychology. They replace both categories of *individual* (as psychological unit) and of *typical* (as social or moral unit) by the *archetypal,* taken from a mythic, initiatic view about reality. Brancusi sees in his *Gate of the Kiss* a "gateway to the beyond"; the *Table of Silence* is another Last Supper. *The Kiss* ("shaped as the letter M — Mors") doesn't celebrate exterior forms, but rather the "essential truth", "the great event of those beings' birth (...), their joys and their tragedies, the majesty of Life and Death". *The Wisdom of the Earth* represents "what womanhood means in the depths, beyond your psychology". Brancusi thought that the decline of Greece began when Greek artists switched from myth to psychology and started being imbued with feeling: "The decline of Hellas began the very moment when they tried to express in sculpture the human suffering—in works like *Laokoon and his Sons*". Haunted by a "demonical dynamism", "unable to free himself of his inner torment", Michelangelo is for Brancusi "a follower of the decadent Greece". As for Barbu, he states that art has to be freed of any obsession with "the biological, social or mere human nature of the common novelistic character". Literature will not operate "characters", but "planetary natures", as Matei Caragiale does in his novel *Craii de Curtea-Veche*[13]. Literature will

---

[11] Id., *Poezia leneşă*, in *Pagini...*, p. 85.

[12] Id., *Poetica domnului Arghezi (Mr. Arghezi's Poetics)*, in *Pagini.*, p. 73.

[13] Title rather difficult to translate. "Crai" means *king*, as well as *philanderer*; "Cei trei crai" (the three crai) are, in the *Bible*, the three *magi* who welcomed Jesus Christ's birth; "Craii de Curtea-Veche" literally means *The*

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

thus discover "universal axes" within human individuals, and will become in this way "a meditation on the making and on the adventure of Being"[14]. The real subject-matter in Barbu's poetry, as well as in Brancusi's sculpture, is therefore "the making and the adventure of Being itself" – which leads to a nonanthropomorphic ideal of art. In one of Barbu's basic texts, *Roderick* (sic!) *Usher's Vigil*, "the for a long time challenged substance of poetry" appears "liberated from any human image, like a hoped-for gate"[15]. Barbu's vision is consonant with Brancusi's belief that "Anthropomorphism has determined man to try at producing and expressing the supernatural through himself, and thus man has neglected the life of matter". *The Egg, The Bird, The Cock, The Penguins, The Tortoise* (or the *Flying Tortoise), The Fish* are portraits of Being. Sometimes (as it happens in *Ledd),* the boundary between kingdoms and between forms disappears. The sculpture then becomes an image of metamorphosis, of a transgression of all frozen frontiers of form. The way Brancusi explained to Malvina Hoffman Leda's (and not Zeus') metamorphosis into a swan[16] accounts for his artistic styling and mythic vision of a universe whose forms were overlapping, as they were looking for their "cosmic essence". Metamorphosis

---

Libertines. M. Caragiale's novel implies this last meaning, but also implies the biblical meaning. Only the three magi don't announce the dawn of a new hope; on the contrary, they nostalgically celebrate the dusk of an epoch.

[14] I. Barbu, *Răsăritul Crailor (The Rising ofthe Crai), in Pagini...*, p. 90-91.

[15] Id., *Pagini...*, p. 144-145. *Roderick Usher's Vigil* is a "paraphrase" based on three texts by E. A. Poe (Barbu's favorite author): *The Fall of the House of Usher, The Colloquy of Monos and Una,* and *Ms. Found in a Bottle*. For a careful analysis of those elements belonging to Poe's texts that Barbu "paraphrased", see Marian Papahagi, *Textul in text (The Text within the Text), in Eros si Utopie*, Bucuresti, Cartea românească, 1980, p. 77-109.

[16] Malvina Hoffman, *Sculpture. Inside and Out*, New York, Norton & Company Publishers, 1939, p. 52: "I never could imagine a male being turned into a swan, impossible, but a woman, yes, quite easily. Can you recognize her in this bird?... She is kneeling, bent backwards. Can you see now? These high lights were her breasts, her head... but they were transformed into these bird forms. As they turn they are forever transforming into new life, new rhythm... Do you feel it?"

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

would be, hence, the mythical equivalent of artistic styling, as well as a major theme for a nonanthropomorphic art.

Brancusi's theme corresponds to Ion Barbu's thematic interest in a poetry concerned with "the cosmic status of the unborn". It is a poetry about the turning points where *potentiality* becomes *manifestation*, the unborn steps into existence or, on the contrary, the individual forms melt, through death, into the formless universal energy. Barbu states in a lecture he gave on Rimbaud that the "object" of Rimbaud's "infrarealism" is "the cosmic status of the unborn: that is to say the embryonic existences, the germs, the nubile landscapes, the limbos"[17]. The "Orphic emotion" specific to Jean Moreas' poetry would express itself by mythical themes: "the succession of seasons, Dionysus' dismantlement within the landscape, the mystery of germination"[18]. The "homogeneous lyricism" singled out by Barbu in the framework of English poetry, is an ecstatic, revelational lyricism. "It instructs in the essential, delighting with paradisiac visions"[19]. In his own poetry, Barbu acknowledges as "the basic, solemn theme" *Death* and *Sleep*[20].

Like many of Brancusi's sculptures *(Sleeping Muse, Prometheus, The New Born)*, Ion Barbu's poetry is often situated on the border line of Sleep, in the very turning point where the formless Being gets shaped or, on the contrary, he who was born returns, through death, into the anonymous "common harmony"[21]. This is the path of the Being in *Elan, Looking for Snails, The Dogmatical Egg, Uvedenrode, The Last Centaur* or in the wonderful *When the Decline Will Come:*

Cu mîini învinse de umblet lung prin ger
Voi reintra în mine cînd va veni declinul;
Voi cobori sfîrșit, pierdută-ntr-un ungher,
Firida unde arde-n foc nestins Divinul.

---

[17] Ion Barbu, *Rimbaud*, in *Pagini...*, p. 110.
[18] Id., *Jean Moreas*, in *Pagini...*, p. 129.
[19] *Felix Aderca, De vorbd cu Ion Barbu*, in I. Barbu, *Pagini...*, p. 47.
[20] Id., *Ibid.*, p. 46.
[21] I. Barbu, *Copacul (The Tree)*, in *Joc secund (Second Game)*, edited by Al. Rosetti and L. Călin, București, 1966, EPL., p. 5.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Şi flăcării voi spune: "Fior al caldei firi,
Joc viu ori şovăielnic de galbenă maramă,
Vibrare necurmată, zigzag de pîlpîiri,
Uşoară şi fierbinte văpaie, te destramă;

Redă nemărginirii fugarul tău mister...
Mereu mai străvezie, mereu mai necuprinsă,
Prin sure şi înalte pustiuri de eter
Desfăşură pe hăuri o horbotă aprinsă.
.....
Vulturi de flăcări, aştrii spre tine s-or pustia.
Vîslirii lor solemne deschide-atunci ferestre
Şi bea din plin vîrtejul stîrnit in preajma-ţi
Cum altădată boarea pădurilor terestre.

Respiră, creşti mai vastă... în plasma unde doar
O singură năvală de năzuinţi se-aprinde,
Asemeni unui mare şi lacom protozoar,
Înmugurindu-ţi braţe, în noapte le întinde.

Al tău, al tău cuprinsul întregului dintîi,
Din negura-Andromedei la sorii din Centaur,
Stăpînitoare, soarbe tot cerul, şi rămîi
Prin marea de fumegări năvodul plin cu aur[22].

---

[22] "With livid hands for long walking through frost, /I'll reenter myself when the destiny will come; /I'll descend to look for the deeply hidden/ Recess where the Divine is on eternal fire.// And to the blaze I'll tell: "You, thrill of the warm being,/ Uninterrupted vibration, zigzag of flickers,/ Light and hot flame, fray out.// Return your transient mystery to the boundlessness../ Vaster and vaster, and more and more translucent: Through the gray and lofty emptiness of the skies/ Spread out on the abyss a burning lace Eagles of flame, the stars will flight towards you./ Open large windows to their solemn floating: And breathe in the whirl stirred up all around/ As in past the fragrance of terrestrial forests.// Breathe and grow wider... into the plasma where/ A single rush of aspirations kindles/ Like a huge and avid protozoon/ Stretch forth into the night your budding arms.// Yours, all yours, all the initial wholeness: From Andomeda's darkness to the Centaurs' Suns,/ Drain the whole sky

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

For our discussion, *When the Decline Will Come* is an exemplary text. It programmatically gives thematic character to a typical feeling in Barbu's poetic universe: the longing for being freed of all individualistic enclosing and of the limits of the anthropocentric perspective.

To give up the anthropocentric perspective implies modifying the structure of space. Barbu set forth a revolutionary transformation of poetry, similar to Einstein's revolutionary modification of physics. As upon geometry, Barbu confers upon poetry the quality of building up "possible worlds": "We are contemporary with Einstein, who competes with Euclid in imagining possible worlds (...) Like geometry, poetry means to me a specific symbolism in representing possible forms of existence"[23].

In Barbu's mature poems (those written after his Parnassian period), the contrasts *up-down, above-below, high-deep,* are not absolute oppositions of values defined in relation with a central set point, but relative poles of a unifying axis. The nucleus that organizes Ion Barbu's space is not any longer the canonical standpoint of a privileged observer, the anthropocentric standpoint of a "biological, social or mere human nature". On the contrary, it is the integrant position of the "planetary natures" seen as "universal axes". In Barbu's organization of the space (as in some contemporary cosmological models), the mythical vision, mainly related to the Orphic mysteria, intersects the new foundation of the scientific thought, namely of Einstein's physics. Both archaic thought and new science refuse to accept that anthropocentrism is an *absolute* perspective. An anthropocentrically organized space is not an absolute reality, but only a relative organization of the universe. In itself, the universe has neither *up,* nor *down,* neither *high,* nor *deep.* Surpassing the anthropocentric illusion, the poetic thought—as well as the mathematic one — will build up a "second, cogitable na-

---

as a master, and remain/ Throughout the soot sea, the only gold sweep net".

23 I. Valerian, *De vorbă cu dl. Ion Barbu,* in I. Barbu, *Pagini...,* p. 39..

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ture"[24], which is an intelligible model of the world. In the model built up by Barbu, the world is conceived in a mathematical way, as a *modulus*—that is to say by taking into account only the absolute value of real magnitudes, regardless of their algebraic sign. In this way, "the Valley of the Usher building" appears as a "cogitable nature" and as a morphanic space, "modulus of a possible evening"[25]. The poles of the "universal axes appear the same way, as virtual synonyms, in the programmatic poem *Din ceas dedus (From Time Abstracted)* . The zenith is there "latent Nadir", depth and high (the *crest)* are equated through "second nature" ("The depth of this calm crest"). The subject in Barbu's poetry is not man, but being. Therefore the standpoint from which the poet builds up his universe is not man's standpoint, but that of being (disclosed by those "universal axes" that are the "planetary natures"). That is why the ethical and metaphysical interpretation of the space specific to spiritualistic religions such as Christianity (where *depth* means devilish and damned, while *high* means pure and divine) is inadequate when dealing with Barbu's work. The "cogitable nature" produced in poetry by Barbu's "infra-realism" is, thus, not a projection of the individual psychological space, but an intelligible model of the universe, created in the integrating perspective of Being, of its "making and adventure". Hence the "cogitable nature" is built up from an ontological point of view, not from the Manichean standpoint of the intellection. "The redeemed azure" doesn't come into being through a spiritualist denial of the world, but through an upbuilding of an intelligible model which underlies that very world. The intelligible model integrates depth and height, nadir and zenith, evil and good, suffering and ecstasy, "pure erotism" and "pure intellect"—without ever repelling one of those terms for the sake of its opposite. "Isarlik the white" solar, sacred city having the meaning of an "imago mundi" stands

---

[24] I. Barbu, *Direcţii de cercetare în matematicile contemporane (Trends in Contemporary Mathematic Research),* in *Pagini...*, p. 224. Id., *Veghea...*, in *Pagini...*, p. 144.

[25] Id., *Veghea...*, in *Pagini...*, p. 143.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

"in between Evil and Good", mingles "dread" with "hilarious"[26], and contemplates the image of a holy and wise ascetic, who is a tragic clown as well: Nastratin Hogea, the jester[27]. Buffoonery is not the opposite of ecstasy, but rather its manifestation. Grotesque and sublime are essentially synonymous virtualites in the modulus-like perspective of the whole. Therefore grotesque doesn't support any longer (as the Enlightenment's irony did) a scale of values based on the unquestionable superiority of reason to the irrational, chaotic mass of instincts. Isarlik is centred on the image of a tragic buffoon (Nastratin Hogea); Matei Caragiale's world focuses — in I. Barbu's views — on the demonic Pirgu, "its fictitious and farcical centre"[28]. In *Ritmuri pentru nunțile necesare (Rag-time for the Necessary Weddings)* the poet introduces "the rough and ludicrous tone": the Genesis appears as "the echo of the Creation, recorded along with Demiurge's snuffling laughter"[29]; it means that in the centre of the Universe, a grotesque Demiurge snuffingly laughs, glossing the Creation. The demon (Pirgu), the snuffling Demiurge, or the ascetic jester who devours his own body (thus repeating in his circular shape the myth of the Uroboros snake) — here are three images of the buffoon (demonic or divine) in the centre of the Universe. Through those images the grotesque is situated in the core of the world, in the ambiguous point *of manifestation*, where Demiurge and Demon meet, repeating Demiurge's original "daimonia". Therefore grotesque a basic contemporary esthetic category) is not the sign of a negative evaluation, but another appearance of sublimity.

In his "cabaret poems" Barbu playfully mingles filth with sublime in an ambiguous echo of his own mythic-Orphic poetry. This is the case in *Rasturnica*, a lay manifestation of a mythical script. Like T. S. Eliot in the *Waste Land*, Barbu uses in the first variant of *Rasturnica* the pictures from playing cards: *"Tu, mire-al inimii, plîngi Dama"* ("You, bride-

---

[26] Id., *Isarlik*, in *Joc secund*, p. 137-140.
[27] Id., *Nastratin Hogea la Isarlîk*, in *Joc secund*, p. 119-123.
[28] Id., *Răsăritul Crailor*, in *Pagini...*, p. 90.
[29] F. Aderca, *De vorba cu Ion Barbu*, in I. Barbu, *Pagini...*, p. 46

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

groom of Heart(s) weep for the Queen"). Barbu purposely plays on the ambiguities suggested by the vocabulary of the game: the Romanian word for "queen" – *"dama"*, also means "whore", "dame". *Răsturnica* is a grotesque-obscene, as well as a sublime-cosmic requiem for a priestess of earthly love. An epigraph by Shelley ("I weep for Adonis, he is dead") parallels *Răsturnica*, despite her ambiguous status, to Kore, the mythical virgin returned through death into the maternal womb of the earth. *Răsturnica*, "that smut which wrung tears from Luchi Caragiale"[30], written "in an impious but compassionate mood"[31], is a profane counterpart to Poe's *Lenore;* at the same time it is a cosmic projection of alluring femininity thanks to which the main character becomes (despite her ambiguous ethical and social status), like Miss Hus in a later poem, a "planetary nature":

La vecinic geam, sub păr de fum,
Subțirea-i tîmplă bate-acum.
Un smalț astral i-aprinde fața.. .[32]

The famous *Domnişoara Hus (Miss Hus)* is a remake of *Răsturnica,* modified in the perspective of redeeming agony and of consoling magic, both disclosing the cosmical dimensions of the old, crazy harlot. The old Miss Hus, touching in her redeeming agony, reveals at dusk, by magic, her "planetary nature" of luring femininity stranded into the earthly fate of a grotesque character. Miss Hus is a perfect profane variant of Cybele's myth. Being a lay variant (hence subject to suffering and decay) of a myth, she is as grotesque as well as an epiphanic character[33].

---

[30] This ambiguous self-annotation in the marvelous book published by I. Barbu's wife, Georgeta Barbilian, *Ion Barbu. Amintiri (Ion Barbu. Memories),* Bucureşti, Cartea românească, 1979, p. 193.

[31] I. Barbu's note published in *Poezii (Poems)*, edited by Romulus Vulpescu, Bucureşti, Albatros, 1970, p. 74.

[32] I. Barbu, *Răsturnica,* in *Poezii,* p. 73: "In eternal window, under hair of smoke / Her tender templet is now twitching./ An astral enamel lights her face...."

[33] The equivalent of Barbu's grotesque poems are, in Brancusi's work, his wooden sculptures. *The Witch,* the earthy *Tortoise* (which becomes, in

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Finally, Barbu's work places us in a nonanthropocentrical universe, where the creative standpoint is that of the Being, not that of individuals, where opposites such as *up* vs. *down, instinct* vs. *intellect, grotesque* vs. *sublime* are integrated into an intelligible, unifying model having a moebius-like structure.

The deep unity of the universe, beyond its conflicting, apparent manifestations, is Brancusi's firm belief, too. He often expressed that belief with an almost religious ardor, recalling Milarepa's songs[34]: "According to my view on life, the separation between matter and spirit, as well as any other kind of duality, remains an illusion". "Devil and the Lord are not to be found separated in real things; they are neither here, nor there, but they exist simultaneously and everywhere". "Life and Death, as well as matter itself, eventually merge into one single form: silence. For everything runs into the bowl of silence—the oceanic sea into which flows our whole universe... Silence, whose effigy discloses dual concepts: time and eternity". The symbol of the elan aimed at recovering that original unity is for Brancusi *the kiss*. The kiss is a recurrent, key theme, that can be recognized from his early works up to *The Gate of the Kiss*, a gateway to the Beyond.

To reveal the structural unity of the universe, beyond the diversity of its individual manifestations, is for both artists the task of their art. Brancusi used to say: "Art has to bring things together, and not to move them away; has to fill in, and not to dig gulfs in our poor souls, already disturbed by questions". Barbu thought that "the act of creation (...) must be considered as the result of a long and uninterrupted (conscient or subliminal) integrating eifort, meant to correct

---

marble, *The Lying Tortoise)*, the *Return of the Prodigal Son, Socrates* or *Buddha's Saint* are not any longer key-forms for expressing the Idea, but distorted, burlesque forms within which Idea fights matter; they are crossing points of grotesque and epiphanic.

[34] Milarepa's life and songs, read in French translation, was, along with Plato's *Dialogues*, the most influential of all Brancusi's readings. In Milarepa, Brancusi found "a confirmation of his own way", states Carola Giedion Welker, *Constantin Brancusi*, Bucureşti, Meridiane, 1981, p. 36.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

whatever is schematically differential in life"[35]. Going beyond accidents, art will lead towards the intelligible core of the world, disclosing it in *measure, proportion, golden number* (Brancusi), *construction, "crystallographic group of the verse"*[36] (which sacrifices the "conceptual individuality of the word"[37]), and *integrating metaphor* (Barbu). In the perspective of this trans-individual poetic, art becomes a majestic disclosure of the basic, intelligible unity of the universe, a unity that transcends the polymorphism of transient, accidental existences. Brancusi tried "to unearth the being inside matter and to be the tool that reveals its cosmic essence through an actually visible existence", disclosing "the shape of the idea itself", "the spirit of the subject", in "the key form able to sum up the idea of that subject". Since (to put it in a Platonic terminology) real only is what is intelligible[38], Brancusi does not consider himself an "abstract" sculptor, but a "realistic" one: "My art is reality itself. Art is not an escape out of reality, but an entering into the most true reality—maybe into the only valid reality". "Reality" does not mean the exterior form of the objects, but the idea and the essence of phenomena", shown in "the interior proportion, which is the ultimate truth inherent in all things". In order to reach this ultimate truth the "contrasting, multiform, ridiculous appearances" should be transcended, "modifying the accidentel in such a way to become identical with a universal law". Like Brancusi, Barbu reveals through his poetry the intelligible structure of the universe at the crossing point between myth and mathematics. As an extension of the "state of geometry"[39], Barbu's surrealism is an attempt "to extend reality up to something more significant", up to "soundings into existence's invisible structure". Poetry is "an attitude of

---

[35] I. Barbu, *Opera de artă concepută ca un efort de integrare (The Work of Art Conceived as an Integrative Effort)*, in *Ion Barbu interpretat de... (Ion Barbu Interpreted by...)*, edited by G. Gibescu, Bucuresti, Ed. Eminescu, 1976, p. 28.
[36] Paul B. Marian, *De vorbă cu Ion Barbu (Ion Barbu interviewed by P. B. Marian)*, in *Pagini...*, p. 74.
[37] I. Barbu, *Poetica Domnului Arghezi*, in *Pagini...*, p. 66.
[38] "What's real, is only the essence" Brancusi used to say.
[39] I. Barbu, *Cuvînt către poeți (Word to Poets)*, in *Pagini*, p. 105.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

dream and ecstasy" which "goes beyond all accidents", and doesn't look for "the indifferent image of things"[40], but for "those things in their absolute". Therefore poetry will restore through metaphor (like mathematics through "axiomatic foundation"[41]) the feeling of the world's substantial unity, and will lead to "the place of all intelligible beauty, pure understanding, geometers' honour"[42]. In this way poetry will rise to "the intellectual mode of the Lyre"[43], and will reach the "pure" or "absolute lyricism", Barbu advocates in a polemic article against Arghezi. Despite its unfair violence, this article is interesting because of its implied value of an *ars poetica*. Barbu considers Arghezi "a messageless poet, rejected by the Idea", a spirit fascinated with "the indifferent appearances of things" and not with those things "in their absolute"; that is to say Arghezi is a poet obsessed with the transient, multifarious, picturesque manifestations of a purely material universe. In Arghezi's "stupendous vocabulary" "the sadness of matter" expresses itself, unredeemed by the unifying Idea[44]. Picturesqueness means infinite multiplicity, disjointed forms unsubmitted to the unifying strain of the spirit. Picturesqueness also means monstrous proliferation of a compact matter that obscures the idea (hence its "sadness"). I must, still, specify that picturesqueness in itself, as material for poems, is not alien to Barbu's poetry either. Actually, Barbu built up his ballads using such a material, and he eventually started admiring in Arghezi's poetry precisely "the wonderful impersonal guessing voice in *Flowers of Mold*[45]. In Barbu's ballads that celebrate the solar city of Isarlik, as well as in the inferno depicted by Arghezi in *Flowers of Mold*, the picturesque material submits to the "construction" which deprives it of its polymorphic independence. The material is not any longer a direct reflection of matter's individ-

---

[40] Id., *Poetica Domnului Arghezi*, in *Pagini...*, p. 70.
[41] Id., *Autobiografia omului de știință (The Scientist's Autobiography)*, in *Pagini...*, p. 161.
[42] Id., *Jean Morias*, in *Pagini...*, p. 125.
[43] P. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu*, in I. Barbu, *Pagini...*, p. 47.
[44] I. Barbu, *Poetica Domnului Arghezi*, in *Pagini...*, p. 63-74.
[45] Id., Open letter to Arghezi, in *Pagini...*, p. 246.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ual forms. It is only a constituent part of the poem, integrated into the "crystallographic group of the verse"[46], which is itself a mirror of our spirit ("the world purified up to the point where it mirrors nothing but the figure of our spirit"[47]). As a matter of fact, Barbu thinks that picturesqueness is to be accepted as a quality of the poetic material, never as a quality of poetry, since poetry arises by overcoming the individual material, purified by means of "construction". Thus, as poetry is a unifying construction of the spirit, it would be absurd to consider picturesqueness a poetic category. The "basic lyric attitude" would be the "Pythagorean ecstasy", which represents "the very principle of poetry, conceived as a spirituality of seeing". By means of Pythagorean ecstasy poetry transcends the individual categories, such as the picturesque polymorphism of matter, the feeling, considered an expression of an individual psyche, or even the "author's current personality". Since "Pythagorean ecstasy has to be made manifest", and since "the sky of crystals has to be translated", the main problem of pure lyricism is "to realize the immanency". As long as immanency is not "realized", poetry is still in search of itself, as in Blaga's first book: "Incorporeal, with the whiteness (then impossible to be supported) of statue-like ideas, the sky where the *Poems of Light* took place remained unknown; only didactically preached by means of some very elaborate images"[48]. "Pythagorean ecstasy" could be expressed, first of all, by means of construction. In opposition to *rhetoric, construction* "means deliberate organization". "Construction" is synonymous with spiritual creation, and antonymous to biological perpetuity, since "living forms don't only appear, ridiculously, by way of sexual procreation (...). This is perpetuity. The other way is creation"[49]. Barbu equates construction (as an original point of all spiritual creation) and "scheme", which is the "qualitative geometry" of a

---

[46] P. B. Marian, *De vorbd cu Ion Barbu*, in *Pagini...*, p. 51.
[47] I. Barbu, *Poetica Domnului Arghezi*, in *Pagini...*, p. 74.
[48] Id., *Legenda şi somnul în poezia lui Blaga (Legend and Sleep in Blaga's Poetry)*, in *Pagini. ..*, p. 94.
[49] Id., *Pro domo*, in *Pagini...*, p. 243.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

poem. In its capacity of a structuring scheme, the construction can be judged independently of the text's lexical level: "Set aside the stupendous vocabulary. Transpose the same verbal relations on an indifferent plane. You will see poems by Arghezi reduced to an inferior type of art, or to a well-known type of poetry: Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, so nonexistent is Arghezi's effort of construction"[50].

To judge the "qualitative geometry" of a text leaving its lexical material aside is an attempt to reveal the original principle of the creation. As a matter of fact, such a reduction cannot provide adequate criteria in judging Arghezi's poems. They are not aimed at blurring the dense materiality of the language. On the contrary, they are aimed at stressing it within a subtle structure that dramatizes the relation between construction and linguistic material, connected to the strain of the spirit captive inside matter. Nevertheless, such a reduction is possible — is even necessary — when dealing with Barbu's poetics and poetry. For Barbu, the word and its "notional individuality" have a secondary importance in poetry, because "the units of a poem are not the words, but the verses". The "absolute lyricism" is a transindividual one with respect to the use of its own linguistic material. It is an attempt to overcome the individual, differentiating semantism of the notional units which are the words'. Therefore Barbu dislikes Arghezi's technique: "Mr. Arghezi is an unskilled artisan in verse — making. He does not melt the notional individuality of the word into the phonetic unity of the verse"[51]. The verse — "pure crystallographic group produced by immobile combustion and immaculate frost"[52] — becomes the basic unit of another, majestic, revelatory language, as well as the sacrificial space within which the notional individuality of the words disappears in "fire" or "frost". The concept—product of the dissociative intellection—will be replaced by "immanent sonorities"[53] in the

---

[50] Id., *Poetica Domnului Arghezi*, in *Pagini...*, p. 67. p. 159.
[51] Id., *ibid*, p. 66.
[52] P. B. Marian, *De vorbă cu Ion Barbu*, in I. Barbu, *Pagini...*, p. 51.
[53] I. Valerian, *De vorbă cu dl. I. Barbu*, in *Pagini,..*, p. 43.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

process of building up a new poetical language, able to re-create the world in Idea. The phonetic unification is the material support for expressing the spiritual unity built up in poetry ("To the spiritual unity I am adding a phonetical one"[54]). As a result, it will raise a grave, classical "sonorous architectonics", opposed by Barbu to the "exhausted symbolist symphonies"[55]. The preeminent value Barbu bestows upon structure as against material is obvious in the way he modifies words in the variants of his poems. I shall give only one example, taken from *Isarlîk*[56]. The line *"La mijloc de Rău şi Bun"* ("In between Evil apd Good") originally ran *"La mijloc de rîu vechi, bun"* ("In the middle of an old, good river"). The final form, obtained by means of metagrammatism *(rîu/ rău)*, renounces the "notional individuality" of the first word. In return for the abandoned description, it discovers the symbolic joints of the space. The "sonorous architectonics" hides (and, at the same time, reveals) possibilities of re-structuring the world in a transnotional way. Therefore, from *După melci (Looking for Snails)* to *Uvedenrode* Barbu steadfastly experiments on figures of sound[57]. He eulogizes "the instinct of song" in English poetry, and he presents it as a possible poetic model, as an "ideal of aerial purity": "I wanted to invite our poetry to this aerial purity in which the English poets are set, all of them, following one single instinct—that of the Song"[58]. The *Uvedenrode* cycle has an epigraph from Long-

---

[54] Ibid.

[55] Id., *Jean Moréas in Pagini...*, p. 133.

[56] For the variants of Barbu's poems I use *Poezii*, edited by R. Vulpescu. The transformations of the line under discussion are pointed out by Şerban Foarţă, who considers them to be characteristic for "a certain indifference typical for a poet ...as against serious concepts" *(Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu—Essay on Ion Barbu's Poetry-*, Timişoara, Facla, 1980, p. 113-114).

[57] Barbu's interest in figures of sound has been pointed out by T. Vianu *(Ion Barbu*, 1935, p. 57,95,96); it has been discussed by Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu (Ion Barbu's Poetics)*, Craiova, Scrisul românesc, 1978, p. 126-130, and by §Ş.. Foarţă, *Op cit.*, p. 36-39.

[58] P. Viderca, *De vorbă cu Ion Barbu*, in *Pagini...*, p. 47. Besides English poets, Barbu's preference for alliteration and assonance comes in line with another poet he admired: R. M. Rilke. In the first of his *Sonnets to Orpheus*,

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

fellow's *The Slave Singing at Midnight*, where the American poet uses the alliterative meter, characteristic of old English prosody: "For its tones by turns were glad/ Sweetly solemn, wildly sad". The old alliterative line's unit is the verse made up of two hemistichs separated by caesura and unified by alliteration. Each hemistich contains two stressed syllables, whose force increases when they support the alliteration too. The alliteration appears once or twice in each hemistich (usually, twice in the first hemistich, and once in the second one[59]). This is the structure in Longfellow's lines, which are a modern variant (with rhyme: *glad/sad)* of the alliterative meter: the first line is based on an alliteration in *t*, correctly used to strengthen the accentuated syllables *(tones, turns);* the second line, which alliterates *s*, has in its hemistichs the structure 2/1: "Swèetly solemn/ ...sàd". It would be difficult to establish to what extent Barbu knew G. M. Hopkins' attempts to revive structures of the Welsh prosody, especially the *cynghanedd*, based on accent, alliteration and internal rhyme[60]. Beyond question is the fact that he was familiar with the alliterative line revived in contemporary German and English poetry (up to Ezra Pound and Dylan Thomas), and he introduced it in his own poetic alchemy. I shall examine two examples from the *Uvedenrode* cycle, starting with *Paralel romantic (Romantic Parallel)* whose first variant was a fragment of the poem *Un personaj eteroman (An ether addict character).* The "crepuscular burg" deepening under "vast hours", was there the scenery chosen for a grotesque self-portrait, forshadowing the mixture of grotesque and epiphanic in *Timişoara Hus:*

Acest fragil eteroman
în ce decor, în ce ecran

---

the line "O, Orpheus singt! O, hoher Baum in Ohr!" is based on the assonance of *O*, Orpheus' initial and emblem.

[59] This description of the alliterative line in Jakob Schipper, *A History of English Versification*, New York, AMS Press, p. 30 sqq.

[60] On cynghanedd, see *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger editor, Princeton, New Jersey, 1965.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

îndeajuns caracteristic
Să ne pozeze: cabalistic?
Am, pentru el, tocmit un burg
Pe ape blînde-abia de curg
Trîntit: dulău de zid pe-o labă,
Vechi burg, de-amurg, în ţara şvabă.
Porţi, ziduri, scări... la cîte-o uşe
O, troli domoli, o troli cu guşe,
Sub ce mustiri de-amurg-venin
Vis crud striviţi şi gînd cretin!
Ce cuburi şubrede, intacte,
De case roşii zaharate,
Cu muceziri prin cîte-un gang
Sub ceasuri largi – balang, balang!
Burg vechi, de turle şi magie.....[61]

The most important change in the final variant occurred within the first line, which was completely rewritten in alliterative meter. The basic unit for the alliteration is the phonetic group *nun*, which can be decomposed into a "suspended alliteration", that is to say into two groups of consonant plus vowel, which repeat each other reversed, like in a mirror: *nun=nu+un*. Here the components of the suspended alliteration make together the nucleus of the word *nunta* (nuptials), a key-term in Barbu's poetry. Beside the group *nu/un* (which can be recognized also in the word *noastră* (our), because the *o* in the diphthong *oa* is actually pronounced as a *u*), the building of the whole text is based on three other groups combined in alliterations, suspended alliterations and interior rhymes: *vi/ve (va),ur* (in rhyme and

---

[61] *Un personaj de roman*, in *Poezii*, p. 64-65: "This frail ether addict/ In what scenery, on what screen/ Characteristic enough/ Should pose: cabalistically?/ I have prepared for him a burg/ On calm, lazily flowing rivers/ -Wall dog, recumbent on his pads,/ An old burg in Swabian land:/ Gates, walls, stairs... Next to some doors: O calm trolls, goitrous trolls,/ Under what ooze of twilight-venom/ Do you crush cruel dreams and stupid thoughts!/ What flimsy nests, yet still untouched/ Of red sugar decrepit houses/ With moldiness in dark corridors/ Under vast hours: ding, dong!/ Old burg, made out of towers and magic..."

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

interior rhyme *urg)* and o's assonance. The assonance appears in one single line, but a very important one, given its central position as an axis of the poem:

Numisem nunții noastre-un burg,
Slăvit cu ape-abia de *curg,*
Ca *un* dulău trîntit pe-o labă-
*Ve*chi b*urg* de-am*urg* în țara șvabă.

Scări, *ung*hi*uri,* porți! în prag de uşe,
O, troli dom*oli, o, troli* cu guşe,
La ce vărsări ca de *ve*nin
Vis crud stri*viți* şi gînd cretin!

Stingi cub*uri*, şubrede, intrate,
De case roşii, zaharate;
*Ver*zi in*ves*tiri prin cîte-*un* gang
Sub ceasuri largi – balang, balang![62]

Barbu selects from the classical alliterative meter those elements that could be combined with the characteristics of Romanian prosody (rhythm, rhyme, strophic structure) in order to create the "sonorous architectonics" of the poem. Romanian alliteration appears in unaccentuated syllables as well. Even if it rules in one or two lines, it echoes throughout the whole poem: the alliterated sound or group reappears here and there, keeping alive the pattern and giving the whole text a specific phonetic unity. This phonetic unity of the entire poem, rather than the semantic value of the words, determines the selection of the poetic vocabulary. The material used in creating the sonorous architectonics in *Romantic Parallel* consists of the three groups with a consonantic com-

---

[62] In *Jocul secund*, p. 88: "We've named a burg for our nuptials/ Glorious, with lazy-flowing rivers,/ Like a shepherd dog recumbent on his pad-/ Old twilight burg in Swabian land.// Stairs, angles, gates! On the threshold,/ O calm trolls, goitrous trolls,/ In what kind of venom-like pourings/ Do you crush cruel dreams and stupid thoughts!// Left flimsy cubes, enclosed/ Of sugarcoated red houses;/ Green clothes in dark corridors/ Under vast hours: ding, dong!"

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ponent each (n,r,v), plus the assonance of *o* in the central line of the text. With this phonetic material was created the twilight, nonhistorical scenery for the "hieratic Paracelsus", the "novelistic character" having a "planetary nature" in *Un personaj eteroman,* or the scenery where nuptials are celebrated by pure utterance (*"numisem"*—"We've named") in *Paralel romantic.*

The second example I shall examine is *Uvedenrode.* Barbu himself presented that poem as "an attempt, ceaselessly resumed, to rise to the intellectual mode of the Lyre"[63]. It had (he thought) an "irrational clarity", despite having been based on a "personal experience"[64]. In examining *Uvedenrode* I shall be interested only in the "immanent sonorities" that bring into being the cosmic and "solar meaning" of the poem. The poetic vision creates a nuclear space (the ravine of Uvedenrode), exterior to any temporal evolution (in variants, the title of the/ poem was *Timp înghețat — Frozen Time*): *"Uvedenrode/ Peste mode și timp/ Olimp// ... Sub timp,/ Sub mode/ În Uvedenrode"* ("Uvedenrode,/ Above fashion and time/ Olympus// ... Beneath time,/ Beneath fashion/ In Uvedenrode"). The standpoint that creates the vision belongs to "the hour in crystalline" or "crystalline hour", which is synonymous with the "concise, white hour of the miracle" in *Ragtime for the Necessary Weddings,* and antonymous to the "vast hours" in *Romantic Parallel.* The "crystalline hour" marks "the competition with the current duration"[65] by means of lyric visionary anamnesis. From the privileged standpoint of the "crystalline hour", *Uvedenrode* is the vision of the temporal evolution itself, the vision of birth and death, of passing through "time" and "fashion" of a purely potential universe. But this evolution actually takes place within the space of the song; it is but "fruit of the Lyre". Genesis it-

---

[63] F. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu,* in *Pagini...,* p. 47.

[64] I. Valerian, *De vorbă cu dl. Ion Barbu,* in I. Barbu, *Pagini...,* p. 43. A convincing reconstruction of the production of the poem, starting with the "personal experience" that would have generated it, in Roxana Sorescu, *Uvedenrode,* in *Interpretări (Interpretations),* Bucuresti, Cartea românească, 1979, p. 25-28.

[65] I. Barbu, *"Evoluția poeziei lirice"...,* in *Pagini,* p. 79.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

self is equated with the utterance of a magic formula: "*Apari!/ O, cal de val...*" ("Rise!/ O stallion of wave..."). The opposite movement, the descent to the depth, "Beneath time,/ Beneath fashion/ In Uvedenrode", is expressed by means of a mirroring figure, which is a suspended alliteration: "*Pînă cînd în lente/ Antene atente/ O cobori...*" ("Until in slow/ Careful antennae/ You bring her down...").

Let's consider the first movement of this cosmic evolution's history:

Ceas în cristalin
Lîngă fecioara Geraldine.

Dantelele sale
Ca floarea de zale

Prin brațele ei
Gheţar în idei,

La soarele sfînt
Egal-acest cînt:

Ordonată spiră,
Sunet,
Fruct de liră
Capăt paralogic,
Leagăn mitologic,

Din şetrele mari
Apari:
O cal de val
Peste cavală
Cu varul deasupra-n spirală![66]

---

[66] Uvedenrode, in Joc secund, p. 113-116: "Crystalline hour: By virgin Geraldine!// Her lace/ Like mail flower,// Through her arms/ Glaciers in Idea,// To the holy Sun/ This even song;// Well ordered spiral/ Sound/ Fruit of the Lyre,/ Paralogic end,: Mythologic cradle,// From these Gipsy camps/ Rise:/ O stallion of wave/ Over the mare/ With the mane above in spiral!"

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

The genesis' image is thus produced within the song ("To the holy Sun/ This even song..."), and is framed inside the poetic discourse by two symmetric apparitions of the "spiral". The first apparition equates *spiral* ("ordered spiral") and song ("Song/ Fruit of the Lyre"). The second one designates the Milky Way[67], conceived as the lime shell of the universe. The "mollusc-world's" nucleus and visionary emblem is Vedenrode, the ravine of musical gastropods[68]. The magic spiral of the song brings into being, from "the large Gipsy camps" (the camps belonging to the Gipsy Goldsmith, who is in *Domnişoara Hus* the Sun), a fabulous animal: the stallion of wave. As a solar animal, the (white) stallion could be also an emblem of the sun. I am now mainly interested in the structure of the magic invoking: *"O cal de val/ Peste cavală/ Cu varul deasupra-n spirală"*. The formula operates four termes. Three of them *(cal, val, var)* are obtained by metagrammatism out of the first one *(cal);* the fourth *(cavala)* is composed by means of a paronomasia. The birth spell thus derives the world, by way of metagrammatism, from a basic term that we had interpreted as an emblem of solarity. Inside the "mythological cradle" of the utterance the magic metamorphosis of the basic word is tantamount and correlated to the metamorphosis of the orb invoked in song ("To the holy sun/ This even song"). The sonorous architectonics of the poem hence permits the access to the region of visionary lyricism, a region inaccessible to the notional individuality of the word, but open to a nonfigurative poetry.

Barbu often relates his nonfigurative technique, based on sonorous reports and not on the semantic individuality of the words, to the specific character of mathematical thinking. We have seen that Barbu constantly rejects any poetics based on Renaissance individual values and on rhetoric (to which he programmatically opposes "construction"). Instead of the old "rhetoric humanism", since "mathematics operates spiritual powers not very different from those required by

---

[67] N. Manolescu, *Lecturi infidele (Unfaithful Readings)*, 1966, p 112.
[68] Einstein had created the "mollusc-world", affirmed Barbu in *G. Ţiţeica, Pagini...*, p. 165.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

poetry and arts"[69], the essence of mathematics is not reckoning, but (as in poetry) is "imagining abstract universes" (or "imagining possible worlds")[70]. Einstein should rather be considered a geometer than a physicist, and the theory of relativity should be seen as a geometrical (hence, poetical) hypothesis on the universe. The understanding of poetry (as well as of mathematics) as "a certain symbolism in representing the possible forms of existence" might explain Barbu's vivid interest in the Orphic theme of germination. "The cosmic unborn", pure potentiality on the threshold of manifestation, is the ideal place where poetry could raise new intelligible models of the world, hypotheses on the hidden nature of the universe. The consubstantiality of mathematical and poetic thought first came to light in ancient Greece: "Greek thought expresses not only mythically in fable, but also directly, in theorems"[71]. "The major mathematical research gets an organization and an orientation close to that of the poetic function which, bringing together disjointed elements through metaphor, displays the identical structure of the sensible universe. Likewise, through axiomatic foundation, mathematics assimilates different doctrines and serves the lofty goal of instructing in the moral unity of the concepts. In this way, mathematics stops being a toilsome barbarism. On the contrary, taking part in the completion of the harmonious figure of the world, it becomes the new humanism"[72], a humanism conceived as "a complete system of knowledge, able to mould man, yet based on mathematics". Mathematical humanism differs from the classical one in "a certain modesty of the spirit and a submission to the object. A mathematical formation implies a certain respect for the external conditions, for the collaboration with a given material"[73]. "Modesty of the spirit", "submission to the object", "collabo-

---

[69] I. Barbu, *Aforisme (Aphorisms)*, in *Pagini...*, p. 233.

[70] I. Valeriu, *De vorbă cu dl. Ion Barbu*, in I. Barbu, *Pagini...*, p. 39.

[71] I. Barbu, *Formația matematică*, in *Pagini...*, p. 229.

[72] Id., *Autobiografia omului de știință*, in *Pagini...*, p. 160-161.

[73] Id., *Formația matematică*, in *Pagini...*, p. 230-231. The respect for the spirit of the material, the collaboration between sculptor and matter is, we shall see, a basic principle in Brancusi's poetics as well.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ration with the given material"—these are elements that define the relationship between author and work on a basis of the author's "impersonal" character. We are therefore in the area of the same transindividual poetics which also led to the replacing of characters by "planetary natures", or the overcoming of the individual word on behalf of the phonetic unity of the text. Let us still specify that however transindividual, antipsychological, nonanthro-pomorphic the new art, consubstantial with pure mathematics, is not free of the human spirit. On the contrary, its goal is precisely to mirror the human spirit more faithfully than the old art obsessed with the accidents and the peculiarities of the figure. Barbu's verse aspires to be "the world purified up to the point where it mirrors nothing but the figure of our spirit. Clear act of narcissism"[74]. Narcissist, the nonfigurative art thus reflects not the "human figure", but the figure of the (human) spirit". Likewise, for Brancusi the abstract form is the intermediary by means of which "we come to know ourselves". The nonfigurative art will reader not the accidental elements related in nature, but, essentialized, the relation itself.

Nonfigurative in technique ("A poetry with object would disappoint my ambition" said Barbu)[75], antipsychological in matter, the new art opposes the expressive poetics and stresses the transindividual character of the poetic self. Like Nietzsche in *The Birth of Tragedy*, Barbu thinks that "the creative activity is only to a little extent the expression of our own emotional structure"; therefore, "the great achievements always take the appearances of an unclear protest against the current personality of the author"[76]. That is why Barbu eulogizes Anton Pann, as an "impersonal and charming genius of the urban wisdom"[77].

Brancusi sees the artist as a tool of the Idea, as a deliberately sacrified tool, happily freed of his own self. The redeeming annulment of the "current personality" is for

---

[74] I. Barbu, *Poetica Domnului Arghezi*, in *Pagini...*, p. 73-74.
[75] F. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu*, in I. Barbu, *Pagini...*, p. 47.
[76] I. Barbu, *Opera de artă concepută ca un efort de integrare*, in *Ion Barbu interpretat de...*, p. 28.
[77] P. B. Marian, *De vorbă cu Ion Barbu*, in I. Barbu, *Pagini...*, p. 52.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Brancusi the main theme of a perpetual meditation, austere and upliftingly beautiful. This meditation starts with the postulate of overcoming the self ("He who does not escape the ego doesn't reach the Absolute, and doesn't decipher life either"), and strives to uncover the structural identity of the whole existence with (and through) the artist's existence ("While creating, you must merge into the universe and into the elements"). Brancusi's aphorisms often sound like a codex containing the sacred commandments of self-liberation: "Through art, you will be detached from yourself. The *measure* and the *golden number* will bring you close to the absolute"; in order to create, "you must hound out the imbecile inside yourself. Stifling egoism disorients humans and takes them out of their bright life". "Each time when approaching a work of art I experienced an absolute expressing itself through me, and I became myself as an individual—not important at all. That should be the relation between every artist and the world". I have always sacrificed myself. I've dropped chisel and hammer, and I've polished the matter with my own hands". Polishing (one of Brancusi's favorite technical devices) means caressing the matter with one's own hands, in search of its hidden "cosmic essence" and of the key-form that could realize that essence. Act of sacrifice, act of love, act of ecstatic self-renouncement, the collaboration between artist and matter echoes the anonymous creative power of nature itself ("without stain and without any trace of the author"). The artist's self-sacrifice does not imply any tragic feeling; on the contrary, it is experienced as a redeeming act, and is achieved happily, in keen joy. *Joy* is, maybe, the most frequently used word when Brancusi speaks of his own work: "primeval joy", "your joy,/which makes you able to give others happiness"[78]; "movement and life, impetus and pure joy"; "My statues are not to be respected. You should love them, and should feel like playing with them. I wish to give forms able to bring happiness to man". Exulting, overflowing with vitality, having the nature of water

[78] "I don't believe in creative suffering", Brancusi used to say. And Carola Giedion Welker remembers: "Brancusi thought sadness was stupid" (Op. cit., p. 115).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

("Sculpture is nothing but water. Water itself"), or the nature of fire ("a sculpture of fire is possible"), that is to say, having the movement and the impetus of life, obsessed with *Light* and *Han*, Brancusi's sculptures aim at "suggesting the infiniteness".

A kind of mathematics of the living, never frozen in accidental, individual forms, but always disclosing the law, the proportion and the rhythm—this is the meaning of the work in both artists' views. The effect of art is a therapeutic one: art heals "man's inner vexations" which (thought Brancusi) "arise from his fate and his tragedy". Art does not produce its cathartic effect by psychological means. Instead, art liberates us from the tragic status of man by abandoning any anthropocentrical perspective. To give up the vainglorious awareness of humankind's superiority as against the wholeness of Being equates a basic act of understanding. It also means overcoming the individualism which had disjoined us from the great, eternal rhythms of universal life. Brancusi postulates: "Those who have preserved within themselves the harmony existing between all existences (which is their own nature) will be able to understand without mistake the New Art. And they will thrill, sensing in the vicinity the miracle of Nature". In this communion with embryonic forms of life, with the "tender" being passing from sleep to death, lies the gorgeous beauty of Barbu's poetry. There are in his poems all kinds of fresh, germinative forms, "raw" and "soft": "The innocent, new egg Nuptial palace and tomb"; Crypto, the king mushroom who abandons his protective "tender bed of cool" and is hit by madness in the solar light; the "simple-minded snail", pulled out from sleep by a mendacious magic spell, and then abandoned to die; the "clouded flesh" ("snail of vapour") of the last centaur, dying in the green twilight; the muzzle "smelling like dawn" of "the late Dog Fox". All that poetic universe has nothing to do with the structure of the fable, which is an allegory for human meanings. Instead, Barbu's world is a world of mysteries, celebrating birth, death and sleep, as in a great "book of Being". It is never a tragic universe, since "tragic" can be only a vision generated by individualistic self-awareness.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Brancusi's and Barbu's works overcome any tragic feeling by integrating man into his cosmic fate, after having him released from his anthropocentrical pride. Brancusi's and Barbu's works 'decipher the intelligible structure of the universe within the great existential rhythms, which include man's life as well. In this way, they direct one toward the "mathematical humanism" Barbu had postulated. The understanding (and not disjoining reason) will reveal, beyond the multifarious appearances, beyond the labyrinthine proliferation of particular forms, the intelligible, geometric model of the world. In the upbuilding of that model, the understanding will ultimately discover itself, by a "pure act of narcissism". The discovery of the intelligible form equates the "Great Liberation" Brancusi celebrated, or the "redeeming cognition" and "difficult freedom" of poetry Barbu praised. The liberation from the trap of accidental forms, liberation from blind wandering through the Labyrinth, is the implied meaning of Barbu's poetry, and the meaning Brancusi explicitly assigned to his creation seen as a "denial of the labyrinth"[79] by "the complete freedom of the work": "You cannot realize yet what I am handing down to you. The quest of primitivism in arts entails the quest of simplicity. In order to raise that *Endless Column*, someone must be sacrificed. After having built the Labyrinth, Dedalus, trying to escape, invented the wings, and his son, Icarus, tumbled down. I crossed again the Labyrinth when trying to confine my Birds under the vaults of an Indian temple, and not being able to understand how to draw the light on them. Remembering the *Endless Column* in Romania, and the orbs revolving above and taking it flight, I gave up the idea of any marble vault that might have overwhelmed my *Maiestre*. These works demanded a complete freedom, in order to soar. At that moment, I had the revelation of how to escape from the Labyrinth."

"Labyrinth" means deceiving the fragmentation of the Unity, trap of roads leading nowhere and breaking the impetus of quest, by unfruitful return to , one's own self.

"The *Endless Column* is the denial of the *Labyrinth*" (Brancusi).

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Labyrinth means darkening of the sense in its imperfect, ambiguous and perpetually failed attempt to manifest itself by hiding. *Labyrinth* means the prison that separates us from the turning stars and planets, that we can imagine, but we can never reach. *Labyrinth* means forbidden verticality, sentencing all flight to failure. From the Labyrinth one cannot go out, one can only escape. The Labyrinth cannot be avoided, but it can be denied. Achieved through immolation of transient individuals, the liberation from Labyrinth means the denial of accidents, and is realised by disclosing the intelligible (transindividual) structure of the universe. Its first step is love, nonanthro-pocentrical love for the innocent embodiments of being, for the suave-somnolent forms in which the cosmic existence comes into being. When going beyond individuals, "intelligible" is not opposed to "sensible" any longer. Instead, they unveil each other in an art free of fright, free of tragic feelings, an art that bestows upon us pure joy.

Apărut în *Romanian Studies. An International Annual of the Humanities and Social Studies*, vol. V, Leiden, E.J. Brile, 1986, pp. 147-168

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Spirala de var şi lumea-moluscă

Asupra poeziei *Uvedenrode*, Barbu a revenit în două rînduri cu comentarii lămuritoare. Intervievat de Felix Aderca, poetul îşi prezenta „combătuta" poezie ca pe o încercare de a „invita" versul românesc pe căile de „puritate aeriană, în care poeţii englezi se aşează (...) urmînd un singur instinct al Cîntului". Şi, de fapt, întregul ciclu *Uvedenrode*, plasat sub semnul unui motto din Longfellow (două versuri concepute în maniera pur muzicală ce îmbină rima cu tradiţionalul metru aliterativ englez) experimentează muzicalitatea versului şi mizează pe repetarea unor nuclee sonore, diseminate în maniera anagramelor lui Saussure. În acelaşi interviu, Barbu integra poema *Uvedenrode* „lirismului omogen, instruind de lucrurile esenţiale, dielectînd cu viziuni paradisiace". Poezia ar ilustra aşadar lirismul iniţiatic ce avea să fie subsumat, în conferinţa despre *Rimbaud*, „infrarealismului". Despre ce fel de iniţiere este vorba o spune tot Barbu, în *Pro domo*, declarînd că sensul poeziei *Uvedenrode* „nu e pitoresc, ci solar, iar felul de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o sexualitate cosmică". Dacă adăugăm acestor declaraţii sensurile plurale pe care „melcul" le are în imaginarul barbian, Uvedenrode, rîpa gasteropozilor-rapsozi ne va apărea (în tonalitatea nu lipsită de elemente grotești, caracteristică întregului ciclu expresionist) ca o variantă a spaţiului eleusinic, în care se realizează (aici, dezantropomorfizat) misterul „nunţii subterane", al nunţii-moarte spre renaştere, celebrat de Barbu în cîteva dintre piesele esenţiale ale ciclului parnasian *(Pentru Marile Eleusinii, Dionisiacă* etc.). Componentele mitologemului „nunţii subterane" rămîn constante recognoscibile în întreaga creaţie a lui Barbu, pînă la termenul ei final, parafraza poescă *Veghea lui Roderick Usher*, şi ele dezvăluie viziunea barbiană a universului ca spaţiu al metamorfozei, iniţiatic dezvăluită şi asumată prin Cîntec, adică prin poezie.

Ce elemente din text pot susţine această interpretare, care asimilează poema seriei „misterelor", cu preponderenţa misterelor eleusine? Mai întîi, spaţiul însuşi, „rîpa", care – ca şi *valea* – îndeplineşte în imaginarul barbian funcţia unui nu-

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

cleu spațial germinativ, loc al unor mişcări catabazice cu sens fertilizator. In al doilea rînd, imaginea „gasteropozilor", cu o simbolistică sexuală transparentă. Dincolo de aceste conotații — tradițional freudiene –, melcul are, la Barbu (ca şi oul, ciuperca etc.) funcția de simbol al increatului (v. *După melci*), dar şi cea de simbol al unui cosmos în perpetuă transformare. Vorbind, în articolul închinat lui G. *Țițeica*, despre „lumea moluscă" creată de Einstein ca despre „o lume făcută din relații generale de continuitate, dar cu o înfățişare modificată mereu de timp", Barbu are, desigur, o foarte exactă înțelegere a valorii ştiințifice pe care Einstein o dă metaforei „moluscă de referință"; „lumea moluscă" e, pentru Einstein, aproximarea intuitivă tridimensională a universului quadridimensional, în care sistemul de referință nu mai e rigid, nici nu doar animat, ca toate corpurile, de o mişcare arbitrară, ci suportînd în plus, în timpul mişcărilor, schimbări arbitrare de formă" (A. Einstein, *La Théorie de la relativité restreinte et généralisée mise à la portée de tout le monde*). „Moluscă de referință", metaforă gnoseologică la Einstein, primeşte la Barbu tulburătoare conotații ontologice, semnificînd fragilitatea organicului inform, suport potențial al viitoarelor metamorfoze, al jocului naşterii şi morții, provizoriu şi precar apărat de „oblonul de var" al cochiliei. Cochilia lumii moluscă e, în *Uvedenrode*, „varul în spirală; aflat, în variante, cu înfățişare propriu-zisă de cochilie, „în spate" („În spate cu varu-n spirală") şi, în textul definitiv, „deasupra" („Cu varul deasupra-n spinare"); spirala de var care închide lumea moluscă desemnează Calea Lactee (fapt intuit, pe baza analogiei cu poezia *Paznicii*, de N. Manolescu). Sub cochilia de var a Căii lactee se desfăşoară, în *Uvedenrode*, trecerea „prin timp şi prin mode" a fecioarei Geraldine – variantă a Fecioarei (Kore-Persephona) din misterele eleusine. Figura rece şi astrală a fecioarei Geraldine, cea aflată la început în afara devenirii, în afara timpului, asociată fiind ceasului „în cristalin" („Ceas în cristalin/ Lîngă fecioara Geraldine") nu ascunde pe de-a-ntregul natura ei „gasteropodală". O descripție eliptică („Dantelele sale/ Ca *floarea de zale*") o plasează într-o sferă de castitate, care devine, totuşi, mai puțin sustrasă universului gasteropodal al materiei dacă ne amintim jocul bazat pe metagrama „bale"/„zale" („înzăuat" provenit din „îmbăiat") din *După melci*. În descîntecul de acolo, „brîu(l) de bale" al melcului e, în va-

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

rianta primă, „îmbăiatul tău argint", pentru a deveni, în textul definitiv, „înzăuatul tău argint". „Floarea de zale" a „dantelelor", Geraldine nu e decît fragila şi strălucitoarea apariţie a fiinţei ei gasteropodale, a naturii ei eleusinice, de unde Geraldine va deveni „o fată" („Încorporată poftă/ Într-o fată"), coborîtă prin nuntire în adîncurile văii, înfăşurată „în zale/ gasteropodale", într-o reluare demitizată a nunţii subterane, pe care o prefigurează însă, într-un registru al solarităţii, cîntecul („ordonată spiră", cuvîntul descîind din el însuşi, asemeni cochiliei de melc sau asemeni spiralei de var a Căii lactee), invocaţie a unei nuntiri cosmice: „La soarele sfînt,/ Egal — acest cînt:// Ordonată spiră,/ Sunet/ Fruct de lină,/ Capăt paralogic,/ Leagăn mitologic,// Din şetrele mari/ Apari:/ O cal de val/ Peste cavală/ Cu varul deasupra-n spirală!". Am urmărit cu un alt prilej modul în care se realizează în *Uvedenrode* „figura naşterii" prin descîntec, adică prin intermediul unor mutaţii săvîrşite în interiorul limbajului. Întregul pasaj se bazează pe un joc metagramatic, care derivă, metamorfotic, lumea dintr-un termen iniţial („cal"), devenit, prin metagramă, *val*, apoi *var* şi combină apoi, prin paranomasie, termenii derivaţi (cu rezultanta „cavală"). Poate că nu e însă lipsit de sens faptul că acest descîntec realizat prin jocuri de limbaj „ascunde" o altă înfăţişare a nunţii — aici, a nunţii-viol —, legată tot de misterele eleusinice, transmisă de Pausanias şi comentată în numeroase lucrări referitoare la Eleusis, lucrări dintre care cele ale lui Walter Otto par a-i fi fost curioscute lui Ion Barbu. Conform acestei legende teriomorfe, Demeter, aflată în căutarea răpitei Persephona şi căsătorită, ea însăşi, de Poseidon, se sustrage acestei urmăriri luînd înfăţişare de iapă, dar e învinsă de zeul marin, metamorfozat în armăsar. Nunta-viol a Zeiţei, dublînd nunta-moarte a Fecioarei, întregeşte misterele eleusine; ambele sînt recognoscibile, încifrate într-un joc de metagrame şi paranomasii, în „combătuta" *Uvedenrode*.

Publicat în Steaua", XXXVIII (1987), nr. 2, februarie

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Suflet petrecut"

Într-o faimoasă conferință despre *Rimbaud*, Ion Barbu numește „metoda poetică" a scriitorului francez (și, prin ea, propria sa metodă poetică) „infrarealism". Infrarealismul se opune, deopotrivă, „realismului" poeziei de tip mimetic (pe care întreaga operă barbiană îl respinge) și „suprarealismului" francez, în al cărui onirism „schematic" poetul îi Mărturisește lui I. Valerian a vedea o simplă reluare a naturalismului („a procedeelor lui Zola"). Transindividual (trecînd „pe deasupra oricărui accident"), infrarealismul e o metodă poetică similară metodelor științei; „impusă de natura însăși a obiectului căruia i se aplică", metoda infrarealismului indică drept „obiect" al artei „increatul cosmic: adică existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile (...), punctele critice ale unei naturi completate prin adăugarea unor anume existențe ideale". Dacă „realitatea" face obiectul unei poezii mimetice, la care spiritul lui Barbu nu aderă, „infrarealitatea" pe care noua poezie o instituie amintește, prin ale ei „puncte critice", de „punctele singulare" definite, în știință, de Maxwell ca adaosuri imponderabile care modifică natura unui fenomen. „Punctele critice" ale infrarealismului lui Barbu (ca și „puncte singulare" ale lui Maxwell) numesc *pragurile* de trecere între stări existențiale diferite (increat-creațiune; viață-moarte; moarte-resurecție), sînt așadar momentele dinamicii interioare în biografia Ființei, momentele unde individualul („accidentul") se destramă pentru ca existența eternă să se realizeze pe sine prin forma lui trecătoare, etern sacrificată. Lumea lui Barbu e, de aceea, un *spațiu al metamorfozărilor*, în care înfățișările tranzitorii ale Ființei își trăiesc, dureros sau extatic, trans-figurarea, *topindu-se (În ceață, Tomisiacă, Selim), destrămîndu-se (Cînd va veni declinul), înecîndu-se (Copacul înecat, Încheiere), renăscînd (Driada), născîndu-se spre moarte (După melci)* sau *contopindu-se* într-un ritual nupțial echivalat cu un ritual funebru în emblema eleusinică a „nunții subterane". Dar sacrificiul individului

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

întru realizarea de sine a Ființei formează scenariul ritualurilor inițiatice – și poezia lui Barbu aspiră, programatic, spre statutul inițiatic: ea se vrea o „atitudine de vis și extaz", „instruind de lucrurile esențiale", impregnată fiinde „un curent greu de emoții și gînduri orfice".

Imaginînd lumea ca spațiu al metamorfozei, toată poezia lui Barbu se construiește în jurul unui nucleu semantic stabil: „punctul de criză". Modelul prim al acestui nucleu semantic e furnizat de scenariul inițiatic al vechilor mistere – în primul rînd al misterelor eleusinice –, invocate din chiar perspectiva actului inițiatic în *Pentru Marile Eleusinii*. Figurația eleusinică (Nunta subterană, cuplul zeița-mamă îndoliată – Demeter – Fecioara nuntită cu moartea și renăscută în imaginea spicului sau a ierbii –Kore/Persefona) intră în repertoriul stabil de teme și motive al operei barbiene, de la poemele începutului la *Veghea lui Roderick Usher*. Mai important, poate, decît valoarea de elemente de limbaj pe care mitologemele în discuție o au în poezia lui Barbu e o altă componentă, structurală, a operei sale, care se cere derivată din același model al scenariilor inițiatice: toate textele lui Barbu, de la *Elan*, poezia de debut, la *Veghea lui Roderick Usher*, „parafraza" poetică din 1931, sînt de fapt „mistere", adică înscenări inițiatice ale „punctelor critice", ale momentelor de trans-figurare și metamorfozare a unui obiect-temă. Am urmărit în cîteva articole anterioare publicate în *Steaua* felul cum e încifrată (muzical sau sintactic) această structură de Mistere în poeziile *Uvedenrode, Din ceas, dedus...* și *Înecatul*. Intenționez acum să mă opresc asupra unei alte poezii – *Suflet petrecut* –, care mi se pare a ilustra exemplar tipul de restructurare a scenariului inițiatic pe care Barbu îl practică în ciclul ermetic, și anume: un prim moment, descriptiv – fie „pastel" (*Orbite, Izvăvită ardere, Poartă, Legendă* etc.), fie descripție unui interior sau a unui obiect (*Dioptrie, Lemn sfînt, Mod*) – servește ca suport, prag și obiect al unei viziuni transfiguratoare, care-i dezvăluie inițiatic semnificația, ambiguă, de „punct critic". Intitulată inițial *Moarte* și – fapt important – datată de poet 24 *iunie* 1927, *Suflet petrecut* e tot o poezie a morții-spre-renaștere, care își construiește limbajul pe

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

baza a trei tipuri de elemente: sugestii descriptive ale unui univers pustiit de secetă (în prima strofă), sugestii folclorice dominante (nucleul tematic şi simbolic al poeziei e dat de Drăgaică, sărbătoare populară de la 24 iunie, fapt subliniat prin datarea poeziei) şi reminiscenţe mitologice, legate de imaginea Demetrei, maica îndoliată de la Eleusis: „Văzută zării blînde e ţara minerală./ — Inel şi munte, iarbă de abur înzeuat./ A ofilirii, numai această foarte pală/ Făclie, pe ghicirea Albastrului ouat.// Minţiri, lumini! Scăpată, doar sfînta, ca o maică,/ — Ars doliul ei: cu fruntea călcată de potcap;/ Scăldînd la dublul soare, apos, de la Drăgaică,/ Rotundul, scund în palmă, duh simplu-în chip de nap".

Conform unei organizări frecvente a imaginii din ciclul ermetic, strofa primă (peisaj mineralizat, ars, cu ierburile care-şi schimbă „regnul", îmbrăcate în „zale" de abur) e reluată, rezumativ, în vocativele cu care debutează cea de a doua strofă, şi în care „făclia ofilirii" devine lumină pustiitoare, mîntindu-şi menirea. Această imagine a secetei este, ea însăşi, legată de ritualul Drăgaicei care se joacă, (după Teodor Stamati) în timp de secetă. Cum însă întregul text se leagă de simbolistica Drăgaicei, căreia îi şi e închinat din momentul elaborării sale la 24 iunie, o recapitulare a sensurilor vechiului obicei folcloric devine necesară pentru clarificarea elementelor de limbaj cu care e construită poezia *Suflet petrecut*. Întreprind această recapitulare pe baza informaţiilor furnizate de studiul lui Dumitru Pop, *„Drăgaica" în complexul riturilor populare romîneşti* (din *Anuarul de folclor* pe anii 1984-1986). Obicei pe cale de dispariţie, Drăgaica (în Transilvania, Sînzienele) e o veche sărbătoare agrară, care coincide, la români, ca şi la francezi, spanioli, italieni etc. cu sărbătoarea creştină a naşterii sfîntului Ioan Botezătorul. (Sub raport tematic, *Suflet petrecut* se înrudeşte astfel cu mallarméana *Cantique de Saint Jean*, poezie a extazului morţii şi, totodată, a solstiţiului ca triumf solar).

Prăznuirea Drăgaicei se făcea printr-un iarmaroc - şi, printre puţinele localităţi unde acest iarmaroc se mai ţinea la începutul secolului, T. Pamfile enumeră şi Cîmpulung Muscel, tîrgul copilăriei lui Barbu. Suprapunerea vechii sărbători

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

agrare cu sărbătoarea creştină a Sfîntului Ioan a dat naştere unei suprapuneri de obiceiuri, parte legate de rituri ale fertilităţii, parte legate de istoria Irodiadei – dar toate interpretate în exclusivitate de fete. După Cantemir, Drăgaica o interpretează pe Ceres. După Anton Maria del Chiaro, care cunoaşte varianta muntenească a Drăgaicii, aceasta e un dans de Sf. Ioan, interpretat de fete îmbrăcate bărbăteşte şi condus de o fată netravestită, care ţine în mînă o sabie goală şi o reprezintă pe Irodiada. După Iordache Golescu, dansul „închipuieşte jocul ce a jucat fata Irodiadei, cînd spre mulţumire a cerut de la tată-său, Irod Împărat, după povaţa mumei-si, capul Sf. Ioan în tipsie". În a sa *Mitologie* din 1867, Dimitrie Iarcu echivalează Drăgaica (şi Paparuda) cu „Ceres romană" (adică Ceres) şi cu „Dimitra" (adică Demeter).

Drăgaica e aproximativ coincidentă cu solstiţiul de vară şi e de aceea înţeleasă uneori ca sărbătoare a soarelui, care acum „se joacă", „se spală", „se odihneşte". Într-un cuvînt, conchide D. Pop, Drăgaica acoperă, ca toate solstiţiile şi echinocţiile, o perioadă de criză, *o perioadă de intensă comunicare între cele două lumi, a viilor şi a morţilor*, dominată de primejdii (...) dar şi de posibilităţi de intervenire cu succes în firea şi mersul lucrurilor". Pentru acest din urmă motiv se culeg plante de leac şi se practică ritualul „lustratio per aquam" (femeile se scaldă în rouă, copiii se stropesc cu apă). Considerat de D. Pop un „ritual de etapă", Drăgaica prezintă afinităţi cu ceremonialul nupţial şi premerge seceratul, care cumulează sensurile de *nuntă* şi *moarte* ale zeului vegetaţiei.

Am reţinut, din informaţiile furnizate de studiul obiceiului folcloric, elementele care par să fi pătruns în imaginarul barbian, grefîndu-se pe structura tematico-motivică a operei sale. În perspectivă cosmică, Drăgaica e sărbătoarea solstiţiului, deci a momentului de „criză" a traseului solar; să reamintim că, etimologic, *solatium* provine din *sol* + *stare* şi desemnează momentul de oprire, de stagnare a soarelui, care şi-a încheiat traseul ascendent şi intră în declin (soarele care intră în declin e, la Barbu, „dublu"; soarele care, în termeni folclorici, „se scaldă" e „apos"). În perspectiva riturilor agrare, Drăgaica e sărbătoarea recoltei, amintind-o pe Ceres şi De-

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

meter, dar şi a secetei, ceea ce însemnează că ea cumulează, şi aici, dubla semnificaţie — antimonică — a *rodirii* şi a *ofilirii*. În perspectiva recuperării ei prin calendarul creştin Drăgaica va coincide cu naşterea Sf. Ioan, dar va reaminti, prin ceremonial, nu naşterea, ci moartea - decapitarea - sa. Sărbătoare, în sfîrşit, a comunicării între vii şi morţi, Drăgaica în care sensurile *naştere, nuntă, moarte* se suprapun, reprezintă un tipic „punct critic" al naturii, reliefat prin figuraţia ambiguă a poemei: „Rotundul, scund în palmă duh simplu în chip de nap" cumulează cel puţin patru sensuri, fiind imagine a plantei de leac, a noului născut scăldat în apa solară, a capului retezat al sfîntului Ioan - pentru care ilustraţia devine funebră - şi simbol al Sfîntului duh coborît prin spălarea rituală a botezului. Tînăra protagonistă zeităţilor recoltei, Ceres sau Demeter, e înlocuită acum prin avatarul ei tîrziu, sfînta îndoliată în imaginea căreia eşafodele folclorice fac loc reminiscenţei mitologice a Demetrei antice îndurerată de la Eleusis. Simbolistica creştină (generală în ciclul ermetic) şi sugestiile folclorice se grefează astfel pe tiparul fundamental al operei lui Barbu, care rămîne acela al misterelor eleusinice.

Publicat în „Steaua", XXXVIII (1987), nr. 10, octombrie

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

The Restructuring of Semantic Cores in the Work of Ion Barbu

The present paper starts from an obvious fact: thematically, Ion Barbu's work displays a striking unity. From the poems published in "Sburătorul" (improperly labelled "Parnassian" by Lovinescu) to the epilogue to the volume *Joc secund* (*Secondary Game*) (the Poesque paraphrase *Veghea lui Roderick Usher — Roderick Usher's Wake*, which Barbu considers "the best thing" he ever wrote), the entire work originates from an unique intuition, which it expresses through various poetic formulas; these formulas are subsumed, however, to a poetics of the nonfigurative. I have examined Barbu's transindividual, nonfigurative poetics elsewhere[1], side by side with Brâncuşi's theoretical propositions. For the purposes of the present paper I will mention only four statements from his theoretical essays.

1. For Barbu, poetry is (like geometric construction) "a particular symbolics for representing possible forms of existence". As Einstein "rivals with Euclid in imagining abstract worlds", poetry will "rival the Creator concerning the image of probable worlds"[2]. It follows that poetry (like geometry) suggests a model for the world, free from the constraints of whichever "physics". The opposition *geometry* vs. *physics* signifies for Barbu the opposition between intellectual construction and the constraints given by the empirical fact; according to him, Einstein is a geometrician, not a physicist, "car la relativité est plutôt un chapitre de géométrie supérieure que de physique experimentale"[3]. As regards literature, to this opposition corresponds the relation between poetry as *model* of the world (a "clear act of narcissism" which, however,

---

[1] *Negarea labirintului*, in *Steaua*, 1981, no. 8; *Modernism as Radical Traditionalism in Ion Barbu's and Constantin Brancusi's Artistic Views*, in *Rumanian Studies*, volume V, Leiden, 1986.

[2] I. Barbu, *Pagini de proză*, editor Dinu Pillat, Bucharest, 1968, p. 39.

[3] Id., *ibid.*, p. 113

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

does not reflect our "physical", accidental image, but "the figure of our spirit"[4]) and mimetic poetry.

2. "The absolute lyricism" postulated by Barbu is opposed to romantic and postromantic expressive poetics, or in other words to the poetry of "confession and atmosphere", which is "the sincere poetry", "the restored commonplace, halfbred with sensitiveness"[5]. "The golden section of the lyre" abandons the "Darwinian rivalry of individual forms"[6]. It is the archetypal that opposes the particular (psychological), as well as typicality (social and of character), since art has to be freed from the obsession of "the biological, social or merely human nature of the ordinary novelistic hero". As it is the case with the novel of Mateiu Caragiale, literature will not work with characters, but with "planetary natures". Thereby it will reveal "universal axes" in humans, and will thus become a meditation on "the constitution and adventure of Being"[7], which Being transcends not only the individual limits, but also the anthropomorphic obsession. The hero of Barbu's world is not individual, not even man, but Being.

3. The transcendence of the particular is noticeable, too, in Barbu's definition of poetic language. In a famous polemical article, Barbu considers Arghezi — who is preoccupied with "the notional individuality of the word" — to be a poet "denied by the Idea", fascinated by the "indifferent aspects of things"[8] (and not by their "absoluteness"), that is by the provisional, multiple, diverse-picturesque features of a material world. Barbu will set against this the "phonetic individuality of the line", a "crystallographic group" engendered by sacrificing individual semanticism. The Romanian poet beleives (with Mallarmé) that "the elementary components of a poem are not the words, but the lines". This challenges the very notion of the word as a semantic unit.

4. This transindividual and nonanthropomorphous poetics will be called "infrarealism" in a lecture on Rimbaud.

---

[4] Id., *ibid.*, p.74
[5] Id., *ibid.*, p.85
[6] Id., *ibid.*, p. 47
[7] I. Barbu, *Răsăritul Crailor*, in *Pagini de proză*, p. 90-93.
[8] I. Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, in *Pagini de proză*, p.65-74

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Infrarealism is for Barbu a poetic method similar to the methods of science; "imposée par la nature même de l'objet auquel elle s'applique", the method of infrarealism suggests as *object* of art "*l'increée cosmique*: c'est-à-dire, les existences embryonnaires, les germes, les paysagas nubiles, les limbes (...), les points critiques d'une nature complétée par l'adjonction de certaines existences idéales"[9].

"Reality" represents the object of physics, and of a mimetic poetry which Barbu does not endorse. The "infrareality" instituted by the new poetry is reminiscent by virtue of its "critical points", of the "singular points" defined in science by Maxwell as imponderable additions that alter the nature of a phenomenon[10]. The "critical points" of Barbu's infrarealism (like Maxwell's "singular points") denote the threshold at which the passage from one existential state to another is effected (increate-creation; life-death; death-ressurection). It follows that they are instances when the individual disintegrates in order that eternal existence should get actualized as a provisional, for ever sacrificed, form. Therefore, Barbu's world is a space of metamorphosis, in which the provisional forms of Being painfully or extatically experience their transfiguration. They "dissolue" (*În ceață — In Mist —*, *Dionisiacă — Dioriysiac —*, *Ultimul centaur — The Last Centaur —*, *Selim*), "get drowned" (*Încheiere — Ending —*, *Copacul înecat — The Drowned Tree—*, *Înecatul — The Drowned One —*), "glimmer", celebrating the dance of death (*Paunul — The Peacock —*) , "disintegrate" (*Cînd va veni declinul — When the Decline Approaches*) , "are reborn" (*Driada —The Dryad —*), are born ante death (*După melci — Looking for Snails —*), or "fuse" in a bridal ritual tantamount to a funerary ritual, after the fashion of the Eleusinian "subterranian wedding". But the act whereby the individual is sacrificed, in order to actualize Being, forms the scenario of initiation rites. Barbu's poetry programmatically aspires to the initiatory status: it means to be "an attitude of dream and ecstasy", "instructing about the essential things"[11].

---

[9] I. Barbu, *Rimbaud*, in *Pagini de proză*, p. 110-111

[10] On which, Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Noua alianță*, Bucharest, 1984, p.113.

[11] I. Barbu, *Pagini de proză*, p. 113. The initiatory character of Barbu's po-

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Imagining the world as a space for metamorphosis, Barbu's entire poetry builds around a stable semantic nucleus: the "points of crisis". But, from a mere poetic topic, the metamorphosis becomes, in *Joc secund*, a device for constructing the image, or, in other words, a poetic principle[12]. This is the process I intend to outline below. Let us admit that Barbu's work evinces five stages, out of which the first four are characterized by the author (in an interview given to Felix Aderca[13]) by relating the constituted poetic world to four intellectual hypotheses about Greece (Nietzsche's Dionysian Greece; the Balkans as a "final Greece"; the Alexandrinian space; and, in the hermetic cycle "the restricted polyhedral perfections". I have identified, in the last, the Platonic vision in *Timaios* about the mathematical structure of the material world[14]). These four stages must be supplemented with Barbu's last literary formula, namely the paraphrase, the intertextual play so remarkably practised in *Veghea lui Roderick Usher*, or in his last poems: *O înşurupare în Maleström* (which alludes to Poe's *A Descent into the Maelström*), or *Protocol al unui club Matei Caragiale* (*Protocol of a Club named Matei Caragiale*). Greece — conceived as a mere "moral hypothesis" — which used to be a point of reference in the earlier stages, is replaced now by the spiritual space instituted by E.A. Poe or Matei Caragiale. They are "moral

---

etry, emphasized by G.Călinescu in *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucharest, 1941, has served as a starting point for a number of interesting interpretations: M. Papahagi associates it with the dominant motif of wedding (*Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate*, in *Exerciţii de lectură*, Cluj, 1976); in a beautiful *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu* (Timişoara, 1980), Serban Foarţă demonstrates the unity of Barbu's work starting from its initiatory core; Dorin Teodorescu interprets the initiatory scenario through an alchemical "grid" (*Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, 1978); Mandics György tries to identify (unfortunately, with certain questionable results in the interpretation of texts) the structure of the volume *Joc secund* with a rigorous axiomatic reduction of the same scenario (*Ion Barbu."Gest închis"*, Bucharest. 1984)

[12] I have analysed this process in *Copacul înecat* (*Steua*, 1984, no. 2) and *Lume ca spaţiu al metamorfozei* (*Steaua*, 1986, no. 8)

[13] I. Barbu, *Pagini de proză*, p.45-47

[14] *Popotiri de la Monos la Una*, in *Configuraţii*, Cluj, 1981

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

hypotheses about the universe" which allow, in their turn, for secondary, dialogical modellings ("paraphrases"). As I have mentioned, the "object" of Barbu's work in all these five stages stays the same: it is the "infrareality" constituted through language, as well as the probing of the "points of crisis" thematized, for instance, in the "subterranean wedding" motif. During the "Sburătorul" stage (whose products are repudiated by the poet, since they have sprung from an "elementary poetic principle"), Barbu simply narrativizes the metamorphosis in mythical fables. The motif is present in its original hypostasis in *Pentru Marile Eleusinii* (*For the Great Eleusinian Mysteries*), namely as *subterranean wedding* – critical point at which the wedding equalizes occultation for rebirth[15]:

Cînd calda strălucire a lunilor toride
Va prinde să decline, cînd soare potolit
Spre golfuri de-ntuneric va luneca trudit,
Îşi va rosti chemarea din nou, Eumolpide...

La vorba lui, pătrunsă de-un tăinuit fier,
Tu vei ghici durerea Zeiţei pămîntene
Şi plînsetul Fecioarei, ce curpuri leteene
I-e dat mult timp sa ude în rouă ochilor.

Şi-n toamna, somptuoasă de purpură şi nacru,
În toamna unde seara încheagă tonuri vii,
Prin surda picurare a orelor tîrzii
Îţi vei purta tristeţea, încet, pe Drumul Sacru
.....

---

[15] An excellent summary and a critical commentary on classical sources regarding the Eleusinian Mysteries from the perspective of modern archeological studies, in George B.Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*. Princeton University Press, 1961. On the relation between Demeter and Kore, see C.G.Jung, C.Kerényi, *Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, translated by R.F.C.Hull, Princeton University Press, 1949, and Walter Otto, *The Meaning of the Eleusinian Mysteries*, in *The Mysteries*, Papers from the Eranos Yearbooks, translated by Ralph Manheim, Princeton University Press, 1955.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mă vei urma... Cuvîntul va depăna domol
Povestea fără nume a Nunții Subterane;
Uimit, îi vei cuprinde supremele arcane
În culmi ne bănuite şi limpezi, de simbol.

Iar cînd, topit în apa adâncilor mistere,
Zeiței chtoniene întreg te vei fi dat,
Cu mîini îngemănate şi gînd cutremurat
Îți voi aduce iarba culeasă în tăcere.

By observing the distribution of roles in this text, it can be noticed that the two pronominal positions (*eu* "I", and *tu* "you") at the level of discourse, correspond to the roles of mystagogue and neophyte, dependent on the enacted mystery. Thereby they duplicate (dramatize) the spectator's position (he is always an involved, participant spectator, in the case of mysteries). The voice is therefore that of an initiate who bears witness to the "critical points" of the metamorphosis. The "critical point" is enacted by the subterranean wedding motif, sustained by two other figures: the Earth Mother (Demeter, presented elsewhere as "the Great Mother") and the Maiden (Kore, Persephone), the one married onto death and reborn in "the grass picked in silence", an emblem (like the snail, the egg, the tree, etc.) of the metamorphoses of Being. The Demeter-Kore couple (recurring in the Great Mother, the courtesan — and the Maiden, the Sister, sometimes the turn sister-anima, the hero's face returned into death) is a feminine counterpart of the subterranean wedding motif, and as such, stays as a characteristic of Barbu's figuration as a whole. The structure recurs in many other texts (*Driada*, *Dupăa melci* etc.), likewise conceived as acts of initiation of the "ego" into the mystery of occultation and rebirth. Similarly, echoes of the Eleusinian Mysteries surface in the Nietzschean poem *Dionisiacă*[16].

Without insisting on the second stage (the cycle *Isarlîk*), I only want to mention that the fable of metamorphosis is replaced here by the image of a purely mental space (painted

[16] Informations from Hippolytus in G.K. Mylonas, *Op.cit.*, p. 305-306.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

"in the colour of the mind"), which is revealed in dreams and represented as the spatialisation of the "critical point", the meeting-point of contraries[17]. Isarlîk, the Sun's bride and fortress-maiden, indicated by the figure 7 under a stellariform heptagon, is, simultaneously, a space of wedding and death (with the 14 forks of the gallows, with "hanged men among young maidens" *"gîzii printre fete mari"* –, with the 12 Turks "lying" "beneath gilded stones"); situated "halfway between Good and Evil" *"La mijloc de Rău şi Bun"* –, a "town of lime and plague" –*"de var şi ciumă"* —, "a feasted and hilarious town" – *"Un tîrg temut, hilar"*–, Isarlîk has for its emblem, both tragic and grotesque, the saintly and ludicrous image of Nastratin Hogea the buffoon, raised from the "liquid coffin" of the Bosphorus,

Even more interesting, from a technical point of view, is the employment of this metamorphic fable in the cycle *Uvedenrode*, which testfies to the fascination of the Song, ascribed by Barbu to the English poetry, as the motto from Longfellow — two lines in alliterative meter — ("For its tones by turns were glad,/ Sweetly solemn, wildly sad"), suggests. The above-mentioned semantic core ("the wedding") is re-structured, in such poems as *Paralel romantic – Romantic Parallel* —, not according to the notional individuality of the word, but rather through a musical gama, which inscribes the metamorphosis into the relation of the phonetic structures (in the manner of Saussurean anagrams). The same thing occurs in *Uvedenrode*, a poem which, in Barbu's opinion, is imbued with a solar and cosmic meaning (a "cosmic sexuality"). There is, in *Uvedenrode*, a certain type of "immanent sonorousness" which invests the poem with this cosmic meaning. The vision creates a nuclear space ("the cliff of Uvedenrode") which is external to the temporal becoming (in the variants, the title was *Timp îngheţat — Frozen Time*): "Uvedenrode/ Over fashions and time/ Olympus... beneath time, beneath fashions, In Uvedenrode" *("Uvedenrode/Peste*

[17] As regards Isarlîk, see C.F. Pavlovici, *Isarlîk – comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu*, in *Viaţa românească*, 1968, no. 7; S. Foarţă, *Op. cit.*; Ion Pop, *Jocul poeziei*, Bucharest, 1985.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

mode şi timp/Olimp... Sub timp,/ Sub mode,/In Uvedenrode"), The perspective is given by "the mute clock" (*"ceas în cristalin"*), which marks the annihilation of time through the visionary anamnesis of poetry. From the privileged perspective of the "mute clock", Uvedenrode represents the vision of becoming, of genesis and end, of the passing through "time and fashions" of a potential universe. But this becoming in fact occurs within the song; it is "the lyre's fruit" (*"fruct de liră"*). The genesis realizes by means of a magic incantation: "Rise,/O wave-stallion" (*"Apari,/O cal de val"*). The reversed sense of the movement, the descent into the depth ("Bebeath time,/ Beneath fashions") manifests itself in the mirrored figure of a suspended alliteration (*"Pînă cînd în lente/Antene atente/O cobori..."* – "Until in slow/ Attentive antenae/ You bring her down..."). Let us stop for a moment on the first movement in the history of this cosmic becoming:

Ceas în cristalin
Lîngă fecioara Geraldine.

Dantelele sale
Ca floarea de zale

Prin braţele ei
Gheţar în idei,

La soarele sfînt
Egal-acest cînt:

Ordonată spiră
Sunet,
Fruct de liră
Capăt paralogic,
Leagăn tautologic,

Din ţevile mari
Apari:
O cal de val

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Peste cavală,
Cu varul deasupra-n spirală!

The figure of genesis is imprinted within the song ("To the holy sun/Even - this song" – *"La* soarele sfînt/Până-acest cînt"), framed by two symmetrical projections of the spiral: the first identifies the spiral ("Ordered spiral" – *"Ordonata spiră"*) with the song, with uttering ("Sound/Lyre fruit" – *"Sunet/Fruct de liră"*); the latter suggests the Milky Way[18], imagined like a lime shell of the universe, locking the "mollusc world", whose core and visionary emblem is Uvedenrode, the cliff of rhapsodic gasttropode. The "spiral" of song invokes, attracts into being ("Rise!" – *"Apari!"*) a fabulous animal: the wave horse, from the "large Gypsy camps" of the Gypsy goldsmith who is, in *Domnişoara Hus* (*Miss Hus*), the Sun. The horse, a solar animal, can be seen as an image of the Sun. This short sequence is reminiscent of a secondary moment preserved in the Eleusinian Mysteries which is associated with the mythologem of subterranean wedding. Persephone's wedding is doubled (in some interpretations of the Mysteries based on a source from Pausanias[19]) by another image of rape-wedding, in which Demeter is the victim: in order to escape Poseidon, while she was in search of the abducted Kore, Demeter changes herself into a mare, but is overpowered by the marine god who assumes the form of a stallion,. This may be the origin of Barbu's figuration: *calul de val* (the wave stallion) and *cavala* (the mare). What is interesting is the structure of invocation, which combines three primary terms (*cal-var-val* – "stallion-wave-lime"), derived, by means of a metagram, from the generic term (*cal*), plus a fourth one, obtained by means of paronomasia: *cavala*. The spell of coming into being originates the world, through successive metagrams, from the generic term – an emblem of solarity and "cosmic sexuality". This spell substitutes the *narration* of initiatic fable (only alluded to, in a terriomorphic register); the poet explores, through a non-figurative technique, the sonorous relationship rather than the semantic in-

[18] N. Manolescu, *Lecturi infidele*, Bucharest, 1966, p. 112.
[19] Jung, Kerényi, *Op. cit.*, p. 122-123; W. Otto, *Op. cit.*, p. 15-16.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

dividuality of terms; the words themselves seem to exist only *within* change, within a sort of permanent metamorphosis: what else is the metagram?

Finally, the cycle *Joc secund* can be interpreted as a re-written Book of Genesis, combining in hieroglyphs (the hymn in *Timbru – Timbre* –, the icon in *Lemn sfînt – Holy Wood* —, the book in *Dioptrie – Diopter* —) the original Platonic polyhedra. A typical example of this technique is the poem *Înecatul* (*The Drowned One*):

Fulger străin, desparte această piatră-adîncă;
Văi agora, tăiați-mi o zi ca un ochean!
Atlanticei sunt robul vibrat spre un mărgean,
Încununat cu alge, clădit in praf de stîncă,

Un trunchi cu prăpădite crăci vechi, ce stau să pice,
Din care alte ramuri, armate-n şerpi lemnoşi
Bat apele, din baia albastră să despice
Limbi verzi, şuierătoare, prin dinții, veninoşi.

First, a general observation: in the cycle *Joc secund*, the ontological ambiguity of the object is not achieved through narration, but rather by means of grammatical devices: for instance, by avoiding the nominative case, that is to say precisely the case which gives the semantic definition of the word. The avoided nominative usually gets substituted with the vocative. The noun ceases to be the firm and ontologically selfsame subject of an action; rather, it appears to be generated by invocation, and therefore has the ambiguous ontological status of the one residing only inside the act of utterance: *"Fulger străin, desparte această piatră!"* ("Alien lightening, split this rock!"); *"Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochean!"* ("Agile Valleys, cut for me a day like a field glass!"). The vocative is a "subject" manipulated by an exterior will, which utters and articulates it. A good example is to be found in the poem *Din ceas dedus...* (*Deduced from the Hour*): *"Nadir latent! Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate..."* ("Latent Nadir! The Poet assembles the dispersed harps..."). Quite frequently, the nouns under stress take oblique cases;

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

thus, the word is deprived of its status as a subject, being invested with the status of an object. If the nominative does appear, it is usually employed in non-finite constructions, and, as a result, it figures not as a subject, but rather as the apposition of another name, occulted or forgotten, at any rate (in Mallarmé's phrasing) "abolished". In the poem *Înecatul* (*The Drowned One*), the abolished object, present in the title of the first variant, is *The Drowned Tree* (*Copacul înecat*). The two stanzas of the final variant designate two metamorphoses of the tree sunk in the waters (the word "*copac*" – "tree" – ought to be written "sous rature", an Derrida suggests, annulled and yet visible under the erasure). Petrified, yet "vibrating" vegetal, longing for the ambiguous condition of the coral (organic mineral), the tree is — in the first stanza — integrated into a crystalline architecture. In the second stanza, the second metamorphosis changes the object the other way round: into a whistling organic being, once again possessing an ambiguous status, halfway between the vegetal and the animal. As in the first stanza, the aquatic space, in which the object is encapsulated, changes too: not into a crystal (a water field-glass), but rather into an organic bath. The object itself does not matter any longer; it only matters as an (occulted) support of metamorphoses and an (occult) element of spatial aggregation, in a game of eternal transformation whereby the world is continually recreated. According to Barbu's desideratum in *Note pentru o mărturisire literară* (*Notes for a Literary Confession*) which consist in "reinscribing a part of the event into the specific nature of the syntax", the difficult syntax in *Joc secund* introduces us into the essence of the metamorphic process, which it neither explains as narration, nor translates into myths; but transforms it into the principle of poetic discourse.

Apărut inițial în *Studia Universitatis «Babeş-Bolyai»*, Philologia, XXX, (1987), Fasciculus 1

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Enigel, somnul cărnii şi roata soarelui

Într-un faimos interviu acordat lui Felix Aderca, în care Ion Barbu caracteriza evoluţia poeziei sale prin o raportare constantă la spaţiul grec – model cultural înţeles dialogic –, conceput diferit de la o etapă de creaţie la alta, etapa „Uvendenrode" era văzută de poet ca „o incursiune în sfînta rază a Alexandriei", „Un elinism de decadenţă", descifrabil în simbolistica astrologică („sensul feminin al Luceafărului, iniţierea intelectuală, disociativă, a cîntului Mercur... dominaţia triumfală a Soarelui") ar întîlni, în ciclul *Uvedenrode*, un element modern – care e grotescul – şi totul ar fuziona, orfic, în „puritatea aeriană în care poeţii englezi se aşează, pare-se, toţi, urmînd un singur instinct, al Cîntului". Aşadar universul spiritual al Alexandriei, acordat în cheie modernă prin infuzia de grotesc, s-ar reconstitui, după modelul liricii engleze dominată de „instinctul Cîntului", prin melosul rapsodic al lirismului originar. Dintre aceste trei componente ale formulei poetice din *Uvedenrode* mă voi opri, în cele ce urmează, asupra primului. Care sînt, deci, elementele de spiritualitate alexandrină din ciclul *Uvedenrode*? În primul rînd, componentele astrologice citate de Barbu însuşi, prezente în *Ritmuri pentru nunţile necesare* şi în *Paznicii*[1]. Apoi, posibile elemente de alchimie, desprinse din hermetismul egipţianizant[2], utilizate deja, ca o grilă generală de interpretare a operei lui Barbu, într-o foarte interesantă lucrare a lui Dorin Teodorescu[3]. Elementele propriu-zis alchimice sînt, totuşi, destul de puţine în opera lui Barbu. Am putea subsuma acestei zone imaginea nunţii alchimice a elementelor, dar nunta înţeleasă ca o conjuncţie a opuselor e o temă majoră a

---

[1] Asupra lor v. Cezar Baltag, *Nupţiala cunoaştere*, în „România literară", 19 martie 1970.

[2] Despre care, A.J. Festugière, *Hermétisme et mystique paiénne*, Paris, 1967; Jean Doresse, *L'Hermétisme égiptianisant*, în *Encyclopédie de la Pléiade*, T. XXXIV (*Histoire des Religions*, II), Paris, 1972, p. 430-497.

[3] *Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, 1978.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

gîndirii mitice, care nu primeşte la Barbu un specific alchimic. Am putea atribui însă, ipotetic, acestei zone imaginea de „prima materia" a Fecioarei Negre („neagra doamnă Miriam" din motto-ul poeziei *Ritmuri pentru nunţile necesare*): Miriam e corespondentul ebraic şi musulman pentru Maria[4], iar Miriam cea Neagră e una din ipostazele Madonei Negre, ale Fecioarei-mamă ce reprezintă, în acelaşi timp, în registru alchimic, materia virgină. Ciclul *Uvedenrode* preia însă, cu certitudine, din „sfînta rază a Alexandriei", o serie de elemente gnosice[5]. Gnosticimul se dezvoltă în directa continuare a misterelor antice (care dau tiparul fundamental al construcţiilor mitice barbiene), asimilînd însă, în modul eretic, o serie de elemente de gîndire creştină. Rezultatul e o doctrină de tip maniheist, în care Universul consecinţa unei erori (eroarea vinovată a Sophiei) e opera unui demiurg rău, e o copie parodică, degradată, a universului divin, pur spiritual. Dincolo de marile diferenţe între sectele gnostice, gnoza e doctrina cunoaşterii de sine, adică doctrina cunoaşterii eliberatoare a germenului divin ascuns, uitat, adormit în adîncurile materiei, ale trupului, în somnul cărnii. Somnul („stare mortală") e, pentru gnostici, emblema condiţiei umane. Căci existenţa noastră, pusă sub semnul lui Endymion („Cel adormit") şi recuperabilă doar prin Hermes („Cel treaz chiar în inima morţii") e cufundare în somn, înţeleasă ca „abandonare în voia mişcării tentaculare a lumii"[6]. Ceea ce ne poate salva din adîncurile somnului sau ale uitării e, conform mitului gnostic al „salvatorului salvat", *„metanoia"* – dezvăluirea „adevăratului sine"[7], a acelui sine iluminat ce-şi poartă, în poezia de tinereţe a lui Barbu, *Solia* în lume.

Spre deosebire de mistere, care sacralizează profanul

---

[4] Origen, *Scrieri alese*, vol. I, 1981, p. 150; despre cultul paralel, la Efes, al creştinei Maria şi al islamicei Myriam, v. Jacques d'Ares, *Encyclopédie de l'esotérisme*, Paris, 1974, vol. II, p. 206.

[5] Fapt semnalat de Al. Paleologu, într-unul din cele mai importante studii care-l interpretează pe Barbu, în tradiţie călinesciană, ca poet iniţiatic (*Introducere în poezia lui Ion Barbu*, în „Viaţa românească", 1967, nr. 1).

[6] Jacques Lacarrière, *Les Gnostiques*, Paris, 1973, p. 25.

[7] D. Barbilian, *Opera matematică*, ed. P. Mocanu, vol. I – *Geometrie*, Bucureşti, 1967, p. 26.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(ca-n cazul valorii epifanice atribuită de orficii spicului de grîu), spre deosebire de alchimie – doctrină a mîntuirii materiei –, maniheismul gnostic şi componenta lui spiritualistă sînt, în esenţă, străine structurii universului lui Barbu. Tocmai de aceea, interesul scriitorului pentru gîndirea gnostică se cere nuanţat, dar, mai întîi, se cere demonstrat şi cu alt fel de argumente decît cele care ţin de intuiţia critică. Voi cita aşadar două texte care furnizează dovezi indiscutabile în sprijinul ipotezei interesului lui Barbu pentru gnosticism. Primul text aparţine matematicianului Dan Barbilian şi e un fragment din *Notă asupra lucrărilor ştiinţifice*, mai precis e prezentarea lucrării cu no. 20, *Asupra fasciculelor de cercuri*: „Dacă Z e o conică din fascicolul 0^1, 0^2, Cayley a arătat că tangentele $F\hat{G}_1^{\varepsilon 1}$, $F\hat{G}_2^{\varepsilon 2}$ duse printr-un punct F, mobil pe Z la 0^1 şi 0^2, se corespund în două legături pătratice raţional-cunoscute, cu ajutorul cărora teoremele de închidere ale lui Poncelet pot fi stăpînite analitic. Dl. H. Lebesgue a dat un criteriu geometric pentru extragerea perechilor syzygetice $F\hat{G}_1^{\varepsilon 1}$, $F\hat{G}_2^{\varepsilon 2}$..."[8]. Fantezia terminologică a lui Dan Barbilian a fost nu o dată subliniată. Cum Barbu se plînge de necunoaşterea limbii greceşti, nu putem căuta originea „perechilor syzygetice" direct în grecescul *syzygia* (semnificînd unire – a ramurilor unui trunchi, a sunetelor, a cuvintelor, a sexelor – sau, ca în Platon, *pereche, cuplu*) şi trebuie să acceptăm fie transferul termenului astronomic *sizigie* (conjuncţia sau opoziţia Lună-Soare), fie, mai degrabă, ipoteza asimilării termenului printr-un intermediar de mare interes: gnoza valentiniană. În doctrina lui Valentin din Roma, care „a elenizat şi cristianizat antropologia gnostică", demiurgul „fabrică un suflet carnal şi material, iraţional, identic în substanţă cu al animalelor (*to hylikon*)"; într-însul insuflă sufletul propriu-zis uman (*to psyhikon*). În

[8] Dan Barbilian, *Opera matematică*, ed. P. Mocanu, vol. I – *Geometrie*, Bucureşti, 1967, p. 26.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

afara acțiunii demiurgului, un germene spiritual, divin (*to pneumatikon*) e depus în om, germene care dormitează până în clipa cînd e trezit prin cunoaştere de sine (*metanoia*) spre mîntuirea care înseamnă nunta între germenele spiritual (feminin) şi îngerul (masculin). Îngerul şi sufletul formează un cuplu, o *sysygia*[9]. Prin terminologia valentiniană, Dan Barbilian subsumează destinul tangentelor PG_1^{ε}, FG_2^{ε} antropologiei şi soteriologiei gnostice.

Cel de-al doilea text care poate intra în discuție în această ordine de idei e o mai amplă însemnare manuscrisă (semnată Ion Barbu) pe paginile albe din R. M. Rilke, *Requiem*, 1912. Textul, publicat de Mircea Coloşenco în „Manuscriptum", 1981, nr. 1, sub titlul *Geneză* şi datat de editor 1923, e o antropologie cu certe elemente gnostice: „Cîinele... chipul Şarpelui./ Păcatul originar l-a alăturat omului prin complicitate. Dramă s-a petrecut în Antichitate (Asteroidele de astăzi, poate). Cristos e fiul şarpelui. De unde dacă nu această învățătură nouă între toate: să ne iubim Vrăjmaşul? (...) Prin ce păcătuiu şarpele față de om? Prin iubire, multă, ştiutoare şi... indiscretă./ Şarpele ≡ Conştiință. William Wilson./ Şarpele era un Leviatan înşurubat pe Stîlpul Soarelui ca pe un caduceu. Durata nedesfăşurată, Viitorul ştimei noastre. Antichtonul ≡ teatrul dramei. De la Jupiter în sus, numai ființe. Ideile. Domeniul Platon./ Omul ≡ gasteropod, ființă bisexoidă./ Cîinele ≡ Şarpele. Spre Soare: Grădinile Vieții. Mărul. Dărîmarea Antichtonului. Emigrarea către Soare. Colonizarea lui Marte. Ieşirea din hermafroditism. Mărul, Mărul şarpelui./ Fecioara Lucifer, Eva. Inexistența femeii pe pămînt ca atare. Amintiri despre Eva. Eva ≡ Fecioara Lucifer ≡ Precista./ Paradisul ≡ Marte. Nunta cu Eva./ Hecata. Femeia obiectivă. Coasta. Nostalgia omului după femeile pămîntului./ Păcatul aici începe. Păcatul în necredința față de Eva. Căderea./ Eva, umanitatea, toată poezia noastră rămîne pe Marte să nască pe Redemptor. Pe pămînt, omul singur. Nu chiar aşa de singur. Şarpele îl însoțeşte sub forma cîinelui (...)".

---

[9] Gilles Quispel, *Op. cit.*, p. 47-48.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Semnătura (de poet) atestă faptul că ne aflăm nu în fața unor extrase sau conspecte, ci în fața unei schițe antropogonice originale, în care se topesc, printr-un sincretism cultural de tipul celui alexandrin, elemente de cele mai diverse proveniențe, de la Antichton-ul cosmologiei lui Philolaos la simbolul – mutizat al conștiinței (al cunoașterii de sine), identificat cu William Wilson, personajul lui Poe. Elemente din mitologia greacă se suprapun celor biblice, dar grila generală pare a fi mai apropiată de gnosticism, prin caracterul de „dramă a căderii" pe care îl primește antropogonia. Cel mai frapant element de figurație gnostică e, în text, Șarpele, „reabilitat" în polemică directă cu imaginea biblică. Ipostazele în care el apare sînt: 1. Inițiator (plin de iubire) al omului; 2. Părinte al lui Christos; 3. Emblemă a cunoașterii de sine, dublu al ființei umane (William Wilson); 4. Leviathan înșurubat pe Stîlpul Soarelui; 5. Însoțitor devotat al omului, după cădere, sub chipul șarpelui.

În replică la Vechiul Testament, Șarpele ocupă o poziție privilegiată în cîteva secte gnostice, dintre care, în primul rînd, în gnoza ofiților (sau naasenilor), cărora le împrumută și numele, precum și în secta înrudită, a peraților. Pentru Perați, Șarpele este reprezentarea Logosului (sau a Fiului), element mediator între Tată și Materie. De aici, importanța Șarpelui în ritul împărtășaniei peraților, descris de Epifaniu: „Ei strîng grămadă pîine pe masă, cheamă apoi un șarpe pe care îl cresc ca pe un animal sacru (...). Ei frîng pîinile în jurul cărora s-a încolăcit șarpele și le împart celor care se împărtășesc[10]. Peraților descoperă în Constelația Șarpelui (Dragonului) „sensul însuși al ființei cosmosului"; șarpele e, pentru ei, „primul gnostic din lume, cel care deține cunoașterea primordială și încearcă s-o comunice primului om, în Eden".

---

[10] Despre ofiți și perați, Constantin Daniel, *Scripta aramaica*, București, 1980, p. 287-292 (pasajul din Epifaniu). Constantin Daniel presupune că șarpele cu chip de baie descoperit la Tomis nu e Șarpele Glycon, ci statuia unui șarpe utilizat în cultul ofiților sau al peraților din Dobrogea, în perioada cînd șerpii hibernează. Informațiile lui Hippolytus despre Șarpele-Logos (sau Fiu), în Hans Leisegang, *The Mystery of the Serpent*, în *The Mysteries*, Papers from the Eranos Yearbooks, translated by Ralph Manheim, Princeton, 1971, p. 230.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Pentru ofiți, „istoria lumii începe și se încheie cu șarpele". Șarpele care-și mănîncă coada e simbolul devenirii Universului, al ciclului continuu care merge de la Unu la Tot și revine de la Tot la Unu; el reprezintă un cerc, „cercul pe care gnosticii îl regăsesc la toate nivelele: la nivel cosmic, unde se numește Leviathan și încercuiește cu inelele sale Hebdomada, cele 7 cercuri planetare (...); la nivel terestru unde, sub numele de Ocean, înconjoară planeta noastră ca un fluviu gigantic..."[11]. În surse grecești, șarpele e imaginat ca Părinte divin al lui Christos[12]. Pentru secta sethienilor, Mîntuitorul l-a înșelat pe demiurg luînd forma monstrului, adică a șarpelui[13]. Pe lîngă polemica explicită cu textele biblice, pe lîngă rădăcinile feniciene și egiptene, cultul gnostic al șarpelui se înscrie în continuarea tradiției misterelor orfice. Cultul solar al orficilor celebrează spiritul luminii ca „demon bun" (*Agaton daimon*) reprezentat sub forma Marelui Șarpe, căci în cosmologia orfică șarpele, pur celest, „întins ca o panglică strălucitoare pe marginea cerului stelelor fixe"[14] îl reprezintă, înaripat, pe Phanes sau Helios. Iată aproape toate componentele textului lui Barbu: șarpele-inițiator; șarpele-Christos; Șarpele – emblemă a (auto)cunoașterii; Din Leviathanul ofiților și din șarpele solar al orficilor, Barbu construiește un simbol al increatului, șarpele încolăcit pe Stîlpul Solar ca emblemă pentru „durata nedesfășurată" (imaginea va reapare în ciclul ermetic, în poezia *Increat*). Un singur amănunt — esențial însă — din textul lui Barbu nu se reclamă de la surse gnostice sau orfice: metamorfozarea șarpelui în cîine. Cred, de altfel, că ar fi inutil să căutăm, pentru acest ultim amănunt, un arhetip mitic. A transforma cîinele în personaj de dramă sacră, transferînd asupra lui încărcătura mitico-simbolică a șarpelui, este un gest tipic pentru modul de gîndire al lui Barbu. Dacă „dama Else" a primit drept de cetățenie estetică în *Un personaj eteroman*, dacă numele Helgăi, iubita norvegă, a in-

---

[11] J. Lacarrière, *Op. cit.*, p. 17-18, 96

[12] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982.

[13] Serge Hutin, *Les Gnostiques*, Paris, 1959, p. 54.

[14] H. Leisegang, *Op. cit.*, p. 218.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

trat anagramat în numele divinității[15], nu e greu de presupus că animalul pentru care Barbu nutreşte un fel de iubire frațernă îl va însoți pe om în drumul său de exilat din paradis. În ceea ce priveşte restul componentelor textului, „mumiile" asociate cu Ideile platoniciene sînt, probabil, goetheenele mume. Androginia originară a omului e un dat mitic mult prea general pentru a-i fixa o anume sursă. Identificarea Fecioara Lucifer (adică Venus) cu Eva şi Precista ca arhetip al feminității benefice şi medierea, prin tripla Hekate, între această imagine pradisiacă („rămasă pe Marte") şi „femeia obiectivă" atestă acelaşi tip de sincretism, din nou cu reminiscențe gnostice şi cu creații – probabil – personale pe tipar mitic (explicarea pierderii paradisului prin necredința față de Eva"), reconfirmînd libertatea (adesea mitic-iconoclastă) cu care Barbu utilizează tradiția spre a-i edifica el însuşi construcții în spirit mitic.

Nici maniheismul, nici disprețul față de materie — trăsături definitorii pentru gîndirea gnostică — nu fac corp comun cu universul spiritual al lui Barbu. Cum însă elemente gnostice pătrund în *Riga Crypto şi lapona Enigel*, racordarea acestor elemente la trăsăturile dominante ale viziunii poetice barbiene merită să ne reție atenția. După mărturiile poetului, *Riga Crypto*... e o baladă cu rădăcini onirice, născută – ca o promisiune de salvare – într-o perioadă de luptă cu drogul: „În luna octombrie, la Tübingen, mă luptam în camera mea cu chinurile eterului (...). Pleoapa blestemat măsura la dreapta, la îndemînă, orele unui infern indicibil. Meditam în chip confuz asupra naturii cantitative, materiale, a timpului, pe care ajunsesem să-l identific cu gramele Licorii (...). Aşadar, am început să mă rog de Spiritul acelei ore, ca să pună capăt acelei singurătăți şi să-mi trimită o viziune eliberatoare, oricare. Şi-am adormit ușor. Visul mi se desfăşura peste cîmpii galbene şi pă-

[15] Am interpretat (*Neclătinatul idol El Gahel*, în „Tribuna", 1986, nr. 35) simbolul final al volumului *Joc secund* ca o dublă modificare a biblicului El Go'el (Dumnezeu mîntuitorul) din Cartea lui Iov. Barbu modifică numele biblic în primul rînd lungindu-l la 7 litere (prin adăugarea aspiratei), spre a-l racorda la simbolistica magică a numărului 7 şi a hetpagonului stelat; în al doilea rînd, el înlocuieşte pe *o* cu *a* pentru a „ascunde" numele Helgai în numele divin.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

rea înțesat de armele strălucitoare ale unei oștiri barbare (...) Căpetenia necontestată a mulțimii de capete am recunoscut-o într-o ființă rotundă, avînd pe cap o pălărie chinezească (...). Imaginea lunecă după logica metamorfotică a visului, fixîndu-se în cele din urmă la trei elemente: o lună, un „fundal ireal de ghețuri; iar Regele — o Ciupearcă roză"[16]. Regele-Ciupearcă e așadar, la origine, imaginea gnostică a Salvatorului, revelat oniric (adică a mîntuitorului gnostic, care coboară în somnul ființei umane, pregătindu-i „trezirea"). Și tot visul reactivează un cuplu de simboluri antinomice, prezente în opera lui Barbu încă din faza „parnasiană": lunca umedă, pat germinativ, imagine a vitalității fecunde, și severa arhitectură de ghețuri, emblema, în primele creații, a „Castelului Gîndirii" (*Umanizare*).

Zisă „la spartul nunții, în cămară", balada minții interzise pare a fi ultimul act dintr-un ritual inițial a cărui limită o instituie. Nunta interzisă e nunta între regnuri sau, în termeni generali, nunta între materie și spirit (celebrată cu fast în cultura romînă din secolul trecut de „sacrele delte" heliadiste). Disjuncția materie-spirit, repudierea materiei infernale, care nu poate fi mîntuită, e o temă gnostică, *parțial* asimilată de Barbu în balada Rigăi Crypto. Decît că materia nu are, în viziunea sa, nimic din caracterul infernal sau derizoriu pe care i-l atribuie gnoza. Dimpotrivă, ea păstrează însemnele *inocenței originare* pe care „ființa fragedă", „plăpîndă", o are peste tot în opera poetului romîn, al cărui personaj predilect este. Ca și „nevinovatul, noul ou" cu „trupul drag surpat în vis" – atîta timp cît e lăsat „în pacea-întîie-a lui" –, Crypto, regele ciupearcă, împărățește etern („la vecinic tron, de rouă pată"). Sterp și nărăvaș („Că nu voia să înflorească"), el e, după cum s-a spus, o emblemă a increatului, împărtășindu-se de eternitatea lui, legat adică, vrăjitorește, de „fîntîna tinereții" („Dar printre ei bîrfeau bureții/ De-o vrăjitoare mînătarcă/ De la fîntîna tinereții"). „Fîntîna tinereții" (Fons juventutis) a descins în poveşti dintr-un arhetip

[16] Reproduc mărturia din scrisoarea către Léo Delfoss în traducerea editorului Nicolae Scurtu, după *Ion Barbu în corespondență*, București, 1982, p. 122.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

mitic, ce o plasează în centrul Paradisului, ca sursă comună a celor „patru rîuri din Eden"[17]. „Crai Crypto, inimă ascunsă e aşadar chip (cu rădăcini paradisiece, şi nu infernale, ca-n gnoză) al eternităţii materiei plăpînd însomnurate. În aceste înfăţişări ale fiinţei inocente, prin somnul căreia străbate ritmul respiraţiei cosmice, se află una din sursele de mare poezie a operei lui Barbu. Căci Barbu este un mare poet al materiei – dar nu al materiei triumfătoare (ca Heliade sau ca G. Călinescu), nici al voluptăţii universului material al „rodului", ci al unei materii fragile, plăpînde, etern ameninţată dar suav inconştientă de această ameninţare. Poezia lui coboară în somnul materiei şi descoperă acolo, înfiorată, umbra viitoare, nebănuită, a morţii. Goana nărăvaşă a ultimului centaur („În ziua lui din urmă zori din loc în loc/ Năuc...") şi carnea topindu-i-se, „melc de abur", în asfinţitul verde; botul umed al răpusului cîine Fox, reînviorat în amintire; albuşul inocent adormit „în trei atlazuri", înainte de a fi „ros" de gălbenuş; melcul „prost, încetinel", scos din eternitatea somnului de un descîntec mincinos – toate aceste chipuri ale materiei inocente trecînd din somn în moarte sînt înfăţişările predilecte ale fiinţei trăindu-şi „punctele critice" în poezia lui Barbu[18]. Toate caracteristicile ei – umiditatea (uneori vîscoasă), răcoarea, fragezimea plăpîndă – reapar în „ciupearca crudă de pădure", pe care Enigel se teme s-o culeagă („Te-aş culege încă blînd.../ Zorile încep să joace/ Şi eşti umed şi plăpînd/ Teamă mi-e, te frîngi curînd..."). Spre lumea lui de „somn fraged şi răcoare" încearcă Crypto, „mirele po-

[17] J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, translated from Spanish by Jack Sage, Foreword by Herbert Read, New York, 1962, p. 107-108.

[18] Într-o confesiune despre *Rimbaud*, Barbu numeşte „metoda" poetului francez (şi, cu aceasta, propria sa metodă), „infrarealism". Infrarealismul ar fi o „metodă poetică similară metodelor ştiinţei, „impusă de ea însăşi natura obiectului căruia i se aplică" care ar fi *„increatul cosmic:* adică existenţele embrionare, germenii (...), punctele critice ale unei naturi completate prin adăugarea unor anumite existenţe ideale". „Punctele critice ale naturii" (asemenea „punctelor singulare" definite în ştiinţă de Maxwell, ca adaosuri imponderabile care modifică natura unui fenomen) sînt punctele de criză, pragurile de trecere între stări existenţiale diferite (increat-creaţiune; viaţă-moarte; moarte-resurecţie). Ele fac obiectul predilect, dacă nu unic, al întregii opere a lui Barbu.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ienii", s-o ademenească în vis pe Enigel. „Lapona mică", „urgisită" în țări de ghiață, aduce în poem, ca emblemă a spiritului, certe ecouri gnostice, începînd cu „urgisirea" ce reamintește condiția de „străin" a ființei umane pe pămînt[19]. Pămîntului îi aparține prin căderea în materie, în lumea umbrei sau a „focului obscur" („Că dacă-n iarnă sînt făcută/ Şi ursul alb mi-e vărul drept..."), dar vocația celestă („Din umbra deasă, desfăcută/ Mă-închin la soarele-înțelept...") e păstrată de sămînța divină a sufletului („Căci sufletu-i fîntînă-în piept/ Şi roata albă mi-e stăpînă/ Ce zace-în sufletul-fîntînă"). Enigel mai poate întîlni eternitatea materiei doar în vis. Dar lumea ei nu mai e centrată pe o paradisiacă fîntînă a tinereții (ca lumea vecinicului Crypto, „Inimă ascunsă"), ci pe propriu-i suflet – sufletul-fîntînă, reflex astral, oglindă a roții Soarelui[20]. În cel mai pur stil gnostic, Enigel celebrează apartenența celestă a sufletului şi veştejeşte somnul cărnii ce proliferează în umbra fertilă: „Rigă Crypto, rigă Crypto,/ Ca o lamă de blestem/ Vorba-în inimă ai înfipt-o!/ Eu de umbră mult mă tem (...)// La lămpi de gheață, sub zăpezi,/ Tot polul meu de vis visează./ Greu taler scump, cu margini verzi,/ De aur, visu-i cercetează.// Mă-închin la soarele-înțelept (...)/ Şi roata albă mi-e stăpînă/ Ce zace-în sufletul-fîntînă./ La soare, roata se măreşte;/ La umbră, numai carnea creşte/ Şi somn e carnea, se desumflă./ Dar vînt şi umbră iar o umflă". Focul celest, pe care Enigel îl celebrează, e însă ucigător pentru trupul firav al ciupercii plăpînde, şi Crypto mărturiseşte, înspăimîntat: „– Să mă coc, Enigel,/ Mult aş vrea, dar vezi, de soare,/ Visuri sute, de măcel/ Mă despart. E roşu, mare,/ Pete are fel de fel;/ Lasă-l, uită-l, Enigel,/ În somn fraged şi răcoare". Atras de himera nunții interzise – atins, aşadar, de hybris –, Crypto e pedepsit de focul celest care-înspăimîntase şi condamnat la nebunie, adică schimbat – de otrava gîndului – în ciupercă otrăvitoare: „Dar soarele, aprins inel,/ Se

---

[19] J. Lacarrière, *Op. cit.*, p. 33: „patria lor nu e pămîntul, ci cerul pierdut, a cărui amintire o păstrează; ei sînt autohtonii unei alte lumi (...). Dezrădăcinarea lor nu e geografică, ci planetară" (de unde, formula gnostică „Sînt *pe* lume, dar nu *din* lume").

[20] V. şi Mircea Muthu, *Ion Barbu „Sufletul-fîntînă"*, în „Steaua", 1985, nr. 11.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

oglindi adînc în el;/ De zece ori, fără sfială,/ Se oglindi în pielea-i cheală;// Şi sucul dulce înăcreşte!/ Ascunsa-i inimă plesneşte,/ Spre zece vii peceţi de semn,/ Venin şi roşu-ntdelemn/ Mustesc din funduri de blestem;// Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupearcă crudă de pădure,/ Că sufletul nu e fîntînă/ Decît la om, fiară bătrînă/ Iar la făptura mai firavă/ Pahar e gîndul, cu otravă...".

Incompatibilitatea „făpturii firave" cu lumea solară a gîndului transformă povestea nunţii interzise din epitalam în bocet („Plîngi, preacuminte Enigel..."). Reţinînd din „sfînta rază a Alexandriei" disjuncţia gnostică dintre materie şi spirit, balada rigăi Crypto converteşte această opoziţie din principiu – antropocentric – de ierarhizare cosmică în viziune a unor destine paralele. Universul inocent al materiei, lipsit de suflet solar şi animat de „inima ascunsă" (gnosticul *to hylikon*) trăieşte etern, centrat în jurul fîntînii paradisiace a tinereţii; universul uman – al „preacuminţii Enigel" – trăieşte centrat pe axa propriului suflet („sufletul-fîntînă" –, reflex al focului ceresc, celebrînd nu eternitatea „nedesfăcută", nediferenţiată, a umbrei, ci „roata albă" care stăpîneşte sufletul-fîntînă.

Imaginea „inelului aprins", a roţii solare, apare – într-un context diferit – şi în *Oul dogmatic*. Simbol orfic central, oul („Nevinovatul, noul ou, Palat de nuntă şi cavou") e o imagine dogmatic-pilduitoare a universului în stare de potenţialitate şi a „punctelor sale critice": închis în învelişul de var, somnul nins al albuşului („Ca trupul drag, surpat în vis") e dominat „De acel galben icusar,/ Ceasornic fără minutar,/ Ce singur scrîşnind să moară/ Şi ou şi lume. Te-înfioară/ De ceasul galben, necesar.../ A morţii frunte-acolo-i toată.// În gălbenuş/ Să roadă spornicul albuş./ Durata-înscrie-în noi o roată..." „Punctul solar" din ou e misteriosul centru creator, celebrat de alchimişti ca divin punct al conjuncţiei masculin-feminului[3]. Dar „galbenul icusar", corespondentul inelului solar la nivelul de *imago mundi* reprezentat de „oul dogma-

[3] Despre punctul solar din ou ca simbol al centrului naturii, C.G. Jung, *Mysterium Conjunctionis*, translated by R.F.C. Hull, New York, 1963, p. 45-48.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

tic" e, în acelaşi timp, şi „ceasul galben, necesar" al morţii, înscriind („în noi") *durata* sub forma circulară a roţii soarelui. „Roata albă" celebrată de Enigel e aşadar semnul astral al ieşirii în durată, al des-facerii din somnul etern al cărnii şi, în ultimă instanţă, semnul morţii.

Roata soarelui reapare, ca „roată" centrală a Universului, în *Ritmuri pentru nunţile necesare*. Tudor Vianu care considera că poemul descrie „o peregrinaţie spirituală a sufletului, foarte apropiată de căile pe care le indica mistica neoplatoniciană discipolilor ei"[22], vedea în *Ritmuri pentru nunţile necesare* o dovadă de „negaţie spiritualistă a lumii". În acelaşi sens e interpretat poemul în studiul, esenţial, al lui Cezar Baltag, *Nupţiala cunoaştere*: „Nunţile lui Barbu pot fi încadrate în ritualul acelor mistere figurînd o diagramă astrală într-o ordine de realităţi cosmobiologice şi simbolizînd trecerea de la cunoaşterea senzorială inferioară la cea de focul cunoaşterii ultime, spirituale". Pentru G. Călinescu în schimb, poezia ar fi expresia cosmicizării – iniţiatice – a Erosului: „Ciclul *Uvedenrode* expunea iniţiatic cele trei faze de experienţă erotică (venerică, intelectuală şi astrală), cu încercarea de a crea o viziune extatică a marelui Eros[23]. Că ne aflăm în faţa unui poem iniţiatic, conceput sub semnul misticii nunţii[24] (deci a „misterului conjuncţiei") e un fapt de ordinul evidenţei. Mai puţin evident e însă sensul ultimei trepte, „astrale" (Călinescu) sau „spirituale" (Vianu) a acestei iniţieri, adică al treptei la care conjuncţia, mereu amînată, ajunge să se săvîrşească, străjuită de Planetele exterioare („Gardă eficace nunţilor"), celebrate în *Păzitorii*. În camera nupţială („Cămara Soarelui/ Marelui/ Nunţii/ stea") se pătrunde cu ultima din cele 3 „clare chei/ Certe sub lucid eter/ Pentru cercuri de mister", iar ospăţul nupţial, cu „abur verde (...) Din căldări de mări lactee" se săvîrşeşte „În Firida ce scîntee/ eteree". Nuntirea cu Soarele aduce în limbaj barbian încununarea ca Helios (*solificatio*) ce încheie urcarea treptelor planetare pe care su-

---

[22] T. Vianu, *Ion Barbu*, Bucureşti, 1935, p. 74-79.
[23] *Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 809.
[24] M. Papahagi, *Ion Barbu. Mitopoetica integrării în unitate*, în *Exerciţii de lectură*, Cluj, 1976.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

fletul le parcurge întorcîndu-se la Soarele din care provine. „Firida" cosmică „ce scîntee/ eteree" corespunde – în *Cînd nu veni declinul* – „firidei" sufletului, „unde arde cu foc nestins Divinul", „fior al caldei firi", restituit, prin moarte, plasmei cosmice incandescente. Încununarea inițierii e așadar contopirea nupțială cu focul astral, e moartea-nuntă, care închide în „cămara Soarelui" roata duratei, deschisă și simbolizată tot de „inelul aprins" sau de „galbenul icusar" solar. În somnul inocent al Ființei, singur „sufletul-fîntînă" a „fiarei bătrîne" care e omul suportă *cunoașterea durerii*, dînd (ca Nietzsche din poezia din tinerețe a lui Barbu) sens „eternei reîntoarceri a Vieții" și celebrînd extatic misterul morții-nuntă, replica solară a nunții subterane din ciclul parnasian.

Publicat în „Viața Românească", XXXIII (1988), nr. 2, februarie

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

25 C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*, second edition, translated by R.F.C. Hull, Princeton, 1953, p. 57.

Ion Barbu între Pytagora şi Nietzsche

Deşi renegate de Ion Barbu ca decurgînd dintr-un „principiu poetic elementar", poeziile primei sale etape de creaţie (cele subsumate de Lovinescu unei direcţii parnasiene) oferă, prin univers tematic şi prin structura discursului liric, o bună cale de pătrundere în laboratorul barbian. De altfel, în ciuda judecăţii severe pe care le-a aplicat-o poetul, ele nu contrazic principalele deziderate ale poeticii sale, chiar dacă le realizează imperfect sau doar parţial. Cum unitatea operei barbiene devine evidentă doar prin raportare la noul concept de poeticitate pe care ea se întemeiază, reţin – din articolele, interviurile şi conferinţele poetului[1] – principalele trăsături ale programului său literar:

1. Ca şi construcţia geometrică, poezia e, în viziunea lui Barbu, „o anumită simbolică pentru reprezintarea formelor posibile de existenţă"; aşa cum Einstein „îl concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte", poezia trebuie să concureze demiurgul „în imaginea unor lumi posibile" (*I. Valerian: De vorbă cu Dl. Ion Barbu*). Ca şi geometria, poezia propune deci un *model al lumii*, liber de constrîngerile oricărei fizici, opoziţia *geometrie – fizică* însemnînd pentru Barbu opoziţia între construcţia intelectuală şi constrîngerile datului empiric. Acestei opoziţii îi corespunde, în ordine literară, raportul dintre poezia înţeleasă ca *model* al lumii („act clar de narcisism", reflectînd însă nu chipul nostru fizic, întîmplător, ci „figura *spiritului* nostru") şi poezia mimetică.

2. „Lirismul absolut" postulat de Barbu se opune poeticii expresive romantice şi postromantice, adică poeziei „de spovedanie şi atmosferă", care e „poezia sinceră", „banalul reabilitat, cusut cu sensibilitatea" (*Poezia leneşe*). „Măsura de aur a liricii" abandonează „concurenţa, încă darwiniană, a formelor individuale" (*Felix Aderca: de vorbă cu Ion Barbu*). Individualului (psihologic) şi tipicului (social sau de caracter) li se opune arhetipalul, căci arta se cere eliberată de obsesia „naturii biologice, sociale ori simplu umane a eroului de ro-

[1] Culese de Dinu Pillat în volumul Ion Barbu, *Pagini de proză*, Bucureşti, 1968.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

man obişnuit". Ca-n scrierile lui Mateiu Caragiale, literatura va opera nu cu caractere, ci cu „naturi planetare", descoperind în indivizii umani „axe universale" şi devenind astfel o meditaţie asupra „ticluirii şi aventurii Fiinţei" (*Răsăritul umbrelor*), a Fiinţei ce depăşeşte nu doar limitele individuale, ci şi obsesiile antropocentrice. Eroul universului barbian nu e individul, nici măcar omul, ci Fiinţa. Dintr-o asemenea perspectivă, situaţia tradiţională a „eului liric" va suferi, desigur, mutaţii esenţiale.

3. Transcenderea categoriei individualului se realizează şi la nivelul limbajului poetic. Într-un celebru articol polemic (*Poetica Domnului Arghezi*), Arghezi îi apare lui Barbu ca „un poet respins de Idee", pentru că e atras de „chipul indiferent al lucrurilor" şi, consecutiv, de „individualitatea, noţională, a cuvîntului". „Individualităţii, noţionale, a cuvîntului" Barbu îi va opune „individualitatea fonetică a versului", „grup cristalografic" rezultat prin sacrificarea semantismului individual (prin „arădere imobilă şi neprihănit îngheţ"). Negînd valoarea de unitate semantică a cuvîntului, privilegiind unitatea fonetică (muzicală) şi sintactică a versului (unitate de tip transnoţional), Barbu va evolua spre o poetică a nonfigurativului.

4. Această poetică nonantropomorfă, transindividuală şi nonfigurativă e numită, într-o conferinţă despre *Rimbaud*, „infrarealism". Infrarealismul ar fi o metodă poetică similară metodelor ştiinţei; „impusă de însăşi natura obiectului căruia i se aplică", metoda infrarealismului indică drept „obiect" al artei „*increatul cosmic*: adică existenţele embrionare, peisajele nubile, limburile [...], punctele critice ale unei naturi completate prin adăugirea unor anume existenţe ideale". „Infrarealitatea" instituită şi explorată de noua poezie (opusa „realităţii" care face obiectul poeziei mimetice aminteşte, prin ale ei „puncte critice", de „punctele singulare" definite, în ştiinţă, de Maxwell ca adaosuri imponderabile care modifică natura unui fenomen[2]. „Punctele critice" ale infrarealismului lui Barbu (ca şi „punctele singulare" ale lui Maxwell) numesc *pragurile* de trecere între stări existenţiale diferite (increat-creaţiune; viaţă-moarte; moarte-resurecţie),

[2] Despre care, Ilya Prigogine, Isabella Stengers, *Noua alianţă*, traducere C. Roico, Z. Manolescu, Bucureşti, 1984, p. 113.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

sînt deci momentele dinamicii interioare din biografia Ființei – momentele cînd individualul se destramă pentru ca existența eternă să se realizeze pe sine prin chiar acest sacrificiu. Lumea lui Barbu e, de aceea, un spațiu al metamorfozelor, în care înfățișările trecătoare ale Ființei își trăiesc, dureros sau extatic, trans-figurarea. Dar sacrificiul individului întru realizarea de sine a Ființei formează scenariul inițiatic ritualurilor inițiatice ale vechilor mistere – și poezia lui Barbu aspiră, programatic, spre statutul inițiatic: ea se vrea „o atitudine de vis și extaz", „instruind de lucrurile esențiale" (*Rimbaud*)[3].

5. Poezie de tip orfic, superior-pragmatic („instruind de lucrurile esențiale"), creația barbiană propune o relație specială între subiect și obiect, o relație similară celei din misterele orfice, în cadrul cărora cunoașterea nu se realizează prin contemplare, ci prin participare: subiectul și obiectul nu se mai opun, ci tind să se confunde, pentru că *a cunoaște* înseamnă *a fi*: a fi, concomitent, cel-ce-cunoaște și cel-cunoscut (în termenii lui Barbu din *Veghea lui Roderick Usher*, „cunoașterea era aici/ în spațiul Poeziei/ locuire"). Poezia conduce așadar spre un tip de *cunoaștere participativă* (opusă cunoașterii intelectuale, disociative), ceea ce modifică, pe de o parte, relația „eului liric" cu lumea sa și, pe de altă parte, relația cititorului cu textul poetic.

Imaginînd lumea ca spațiu al metamorfozei, poezia lui Barbu se construiește în jurul unui nucleu semantic stabil: „punctul de criză". În *Joc secund*, metamorfoza va ajunge, din simplu subiect poetic, și modalitatea de construire a imaginii,

---

[3] Caracterul inițiatic al poeziei lui Barbu, decis afirmat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, servește ca punct de plecare în cîteva interesante interpretări din ultima perioadă, printre care: Al. Paleologu, *Introducere în poezia lui Ion Barbu*, în „Viața românească", 1967, nr. 1; Marian Papahagi asociază caracterul inițiatic motivului dominant, al nunții (*Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate*, în *Exerciții de lectură*, Cluj, 1976); într-un superb *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu* (Timișoara, 1980), Șerban Foarță demonstrează unitatea operei pe baza nucleului ci inițiatic; Dorin Teodorescu interpretează scenariul inițiatic printr-o „grilă" alchemică (*Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, 1978), iar Mandics György încearcă să identifice structura volumului *Joc secund* cu o riguroasă axiomatizare a aceluiași scenariu inițiatic (*Ion Barbu, „Gest închis"*, București, 1984).

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

adică principiu poetic[4]. În prima sa etapă de creație însă, Barbu se mulțumește să narativizeze pur și simplu metamorfoza în fabule cu suport mitic (*Pentru Marile Eleusinii*), în poeme cu structură de mister (*Driada, După melci*), sau în pastelurile dramatizate, convertite și ele în scenarii inițiatice (*Umbra, Răsărit/ Măcel*). Dominanta acestei perioade este perspectiva dionisiacă asupra misterelor, pe care Nietzsche o dă în *Nașterea tragediei*. În celebrul interviu acordat lui Felix Anderca, Barbu motivează impresia de parnasianism prin imperfecțiunea estetică a poeziilor sale de început. Aparentul parnasianism e contrazis însă, afirmă Barbu, de componenta dinamic-nietzscheană a creației sale. Căci nu de la Helada parnasiană, nu de la „Grecia emisă de ciubatul și singuratecul Louis Ménard, profesor de greacă: academică, decorativă" se revendică propria-i creație, ci de la „Helada lui Nietzsche: Elanul, cutreierînd dinamic ființele și lovindu-se extatic un cer platonician". Cuplul antinomic-complementar de termeni *dionisiac-apolinic*, identificat (cu ajutorul observațiilor lui André Bellesort din *La Suède)* și în perechea de termeni suedezi „laengtan" și „staemning", e considerat de Barbu, într-un eseu din 1921, caracteristic pentru „dualitatea psihologiei ariene"[5]. Interesantă e, în eseul amintit, accepția pe care Barbu o dă conceptelor nietzscheene din *Nașterea tragediei*, „cutremurul dionisiac și extazul apolinar": „Marea durere originară, frămîntata mare a formelor nedesfăcute bine din somn solicită cu tot infinitul ei întîmplătoarele armonizări, agregatele instabile a căror singurătate fără leac e botezată ființă. Zbuciumul ființei obscure, nemulțumătoare să se topească în apa învălmășită, muzicală totuși, a materiei increate – iată ce numește Nietzsche ‚delirul dionisiac'. Frenezia destructoare ar pulveriza unitatea ființei fără intervenția principiului eliberator, al individuației. Intuițiile dionisiace, omorîtoare prin excesul durerii dezlănțuite, scapă condiției lor subiective, obiectivîndu-se în plin vis într-o lume închipuită, unde drămuirea armonică a formelor ascunde substratul dionisiac. Prin acest extaz apoli-

---

[4] Am urmărit acest proces în *Copacul înecat* („Steaua", 1984, nr. 2) și *Lumea ca spațiu al metamorfozei* („Steaua", 1986, nr. 8).

[5] Eseul lui Barbu, *Dualitatea psihologiei ariene*, apărut în „România nouă", II, nr. 24, a fost reprodus de Pavel Tugui în *Note despre edițiile operei lui Ion Barbu*, în „Limbă și literatură", 1985, nr. 2, p. 196-198.

BCU IAȘI CENTRALĂ UNIVERSITY LIBRARY

nic, omul se aşează în rîndul Demiurgilor: asemeni lor, el con-verteşte un adînc de nelinişti în vedenii odihnitoare".

Să ne oprim o clipă asupra modului cum îşi asumă Barbu conceptele nitzscheene, întemeindu-şi, pe baza lor, propria viziune poetică şi definindu-le prin termeni care vor primi valoare de motive în propria sa creaţie. Pe linia tradiţional-nietzscheana opoziţie *muzical* vs. *plastic*, concretelor de dionisiac/apolinic le sînt asociate alte trei perechi de termeni: *condiţie subiectivă* vs. *obiectivare în principiul individuaţiei*, *cutremur* vs. *extaz* şi *somn* vs. *vis*. Existenţele fragile, tranzitorii, prin care Fiinţa se realizează, îşi trăiesc treptat zarea lor desprindere din întregul „materiei increate" ca suferinţă a izolării, ca singurătate fără leac. În spaţiul acestor plăpînde „agregate instabile" se întîlnesc două impulsuri contrarii. Pe de o parte, nostalgia întoarcerii în „marea frămîntată", în „apa învălmăşită... a materiei increate", impuls ce defineşte *„condiţia* lor *subiectivă"* ca „intuiţie dionisiacă". Aşadar „condiţia subiectivă" a „fiinţei obscure", incomplet desfăcută din apele somnului, e nostalgia *topirii* în întregul inform din care nu s-a desprins pe deplin. Acestei „condiţii subiective" i se opune, pe de altă parte, *principiul individuaţiei* – înţeles ca obiectivare în vis apolinic a unei nostalgii contrarii – nostalgia, eliberatoare, a *formei*, creaţie a unui univers imaginar. O importantă precizare se cere însă făcută. Barbu nu înţelege forma în sens individual, ci în sens arhetipal (dovadă, „cerul platonician" opus elanului dionisiac în interviul luat de Aderca). În eseul din 1921, dintre toate „agregatele nestabile" ale fiinţei, singur omul poate trăi, complementar impulsului dionisiac, visul apolinic eliberator, prin care el „se aşează în rîndul Demiurgilor" depăşindu-şi (obiectivîndu-şi) condiţia subiectivă. S-ar spune, în sonetul unanim al fiinţei, singur omul e înzestrat cu facultatea creatoare de a visa. Spre deosebire de eseul în discuţie, în poezia lui Barbu impulsul apolinic apare ca un atribut general al fiinţei, în toate ipostazele ei (vegetale – *Copacul* –, geologice – *Lava, Munţii* – etc.) dar, în aceste cazuri el nu mai e numit „vis", ci „dor". Cei trei termeni – *somnul, visul, dorul* – vor primi valoare motivică în creaţia lui Barbu. Îmbogăţit cu semnificaţii gnostice, *somnul* va desemna starea de opacitate a materiei („Căci somn e carnea", rosteşte Enigel); înţeles ca stare de iluminare a conştiinţei, *visul* e asociat luminii: iluminării solare (în *Riga Crypto şi lapona Enigel*),

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„luminii imanente" (în interviul luat de I. Valerian) sau, sintetizînd puterea sa de transmutaţie alchemică, „luminii de atanor,/ care e/ însăşi lumina dinlăuntru a viselor"[6], deşi lipsit de claritatea visului, *dorul* e expresia extazei apolinice a materiei hipnotizate de *lumina* celestă. Dintre termenii folosiţi de Barbu în comentarea conceptelor nietzscheene, *marea (apa învălmăşită)* primeşte, de asemenea, valoarea unei constante motivice în opera sa, asociindu-şi o serie de motive conexe, unificate prin marea „fluiditate" (*baia albastră, rîul, forma fluidă* etc.) şi desemnînd fiinţa informă, substratul amorf al tuturor existenţelor izolate. Spre sfîrşitul creaţiei sale, poezia va aspira spre unificarea vocilor izolate – a „harfelor resfirate" – într-un unic glas, al fiinţei înseşi: „un cîntec încăpător, precum/ Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare" (*Timbru*). Revenind la eseul din 1921, fragila fiinţă însomnurată ne-a apărut aşadar ca punctul – nestatornic – în care „cutremurul" („delirul") dionisiac întîlneşte „extazul apolinar" sau, în termenii interviului acordat lui Aderca, „Elanul dionisiac... ridică extatic un cer platonician". *Delir* înseamnă dorinţa frenetică a ieşirii din îngrădirea sinelui, dorinţa *topirii* în marea informă, fremătătoare; *ek-stasis* înseamnă ieşire din sine, transcendere a graniţelor „condiţiei subiective" sub impulsul eliberator al „principiului individuaţiei", înţeles ca atracţie a formelor arhetipale, instaurate (prin „vis" sau „delir") într-un *„cer platonician"*. Topire sau transcendere a graniţelor nestatornice ale sinelui, delirul şi extazul sînt polii existenţei sinelui instabil, pulsul care ritmează autonegarea „agregatelor întîmplătoare", bolnave de o singurătate fără leac.

Poezia de început e dominată de două măşti lirice, emblematice şi ele pentru întreaga creaţie a lui Barbu: *Nietzsche* şi *Pytagora*. Cei doi eroi ai spiritului apar aici într-o ipostază care se va menţine ca situaţie subtextuală în toată opera sa şi va reapare, tematizată, în creaţiile ulterioare volumului *Joc secund* (*Scufundare în Maelström* sau *Veghea lui Roderick Usher*). Ca mai tîrziu Roderick Usher – uşier veghind pe pragul ţărmurilor infernale –, Nietzsche – „un războinic dur şi aprig cuceritor de zări" e o conştiinţă ce întreprinde „asaltul temutelor portale", sondînd („adîncind cu groază") „abisul

---

[6] *Ion Barbu în corespondenţă*, Bucureşti, 1982, p. 116.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

numenal" şi convertind adînca lui absurditate, în *sens*. „Războinicul" de aici, ca şi „uşierul" de mai tîrziu, – aşadar cei a căror existenţă se desfăşoară la graniţa dintre lumi – definesc la Barbu poziţia ambiguă a spiritului, care sondează abisurile existenţei străine lui şi se cufundă într-însele pentru a vedea, în miezul lor inform, sensuri. Căci, în accepţie barbiană, spiritul nu poate deveni creator contemplînd existenţa din afara ei, ci doar participînd la ea („beat de adorare activă şi adîncă") şi in-formînd-o din interior. Pentru privirea din afară, lumea rămîne opacă şi se refuză înţelegerii, ca-n prima mişcare a poeziei *Umanizare* sau a variantei ei prolix-retorice, *Dezrobire* („Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut. Gîndire:/ Sub tristele-i arcade mult timp am aşteptăcit/ De noi resfrîngeri dornic, dar nici o oglindire/ În stinsele-i cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit"). Opacitatea lumii se lasă străbătută doar de privirea celui ce coboară în adîncuri, „beat de adorare". E poziţia spectatorului-actor, a contemplatorului implicat, ilustrînd tipul de *cunoaştere participativă*, adică *iniţierea* practicată sub forma vechilor mistere. De aici, dominanta frenetic-dionisiacă a poeziei barbiene de tinereţe, o poezie a „delirului" cufundării în marea informă a „materiei încreate", o poezie a con-topirii orgiastice cu ritmurile vieţii universale, ca-n *Panteism* („Smulgîndu-ne din cercul puterilor latente,/ Vieţii-universale, adînci, ne vom reda..."). În drumul spre adîncuri, vederea e orbită de viziune („Vom încrusta viziunii aprinse Kohinor/ Şi vom lăsa ca ochiul de foc să ne orbească"), iar „fiinţa noastră pură, desprinsă de gîndire", sparge îngrădirea formelor ce îşi succed în timp („Şi-întregi în trîmbiţarea de dincolo de vreme/ Şi năzuind înalte şi albe hirumţi/ Ne vom svîrli prin larma asaltelor fierbinţi/ Mai sus de noi... în largul destinelor supreme" – *Cucerire*). În *Dionisiacă*, eul liric primeşte statutul unei voci profetice, vestind – precum hierofantul la apogeul Misterelor Eleusine – renaşterea zeului („V-o spun: e-aproape timpul de-a purului sfînt cînd iară/ Biruitoare Brimo va naşte pe Brimos" – triumful – ciclic – al ritmurilor vitale reîntrupate în Dionysos („V-o spun: Dăruitorul Beţiei e aproape!") şi eliberarea orgiastică din îngrădirile „singurătăţii" formelor individuale („Zdrobiţi centura fiinţei, topiţi-vă cu glia!").

Eroul poeziei barbiene poate să-şi piardă însă cu totul înfăţişarea antropomorfă. E ceea ce se petrece, oarecum pro-

BCU IASI CENTRALA UNIVERSITY LIBRARY

gramatic, în primul text publicat de Barbu, *Ființa* (titlu modificat, în dactilograma definitivă, prin *Elan*): „Sînt numai o verigă din marea îndoire,/ Fragilă, unitatea mi-e pieritoare, dar/ Un roi de existențe din moartea mea răsar,/ Și-adevăratul nume ce port e: unduire." Vocea care rostește, aici, „eu" se retrage din limitele oricărei existențe individuale, antropomorfe sau nu; ea răsună din adîncurile ființei, articulînd viziunea nietzscheană mărturisită de poet lui Aderca: „Elanul, cutreierînd dinamic ființele". Titlul funcționează ca apoziție pe lîngă subiectul – liric și gramatical –, care devine, astfel precizat, din canonicul „eu", neobișnuitul „eu, elanul". Procedeul se va repeta frecvent în poezia lui Barbu, care dezantropomorfizează subiectul liric prin uzul unor apoziții (prezente explicit în text sau doar subînțelese, ca-n *Elan*). Prin apoziție, poezia de debut a lui Barbu identifică eul rostitor cu vocea abisală a ființei înseși. Apoziția ambiguizează astfel raportul personal/nonpersonal și sfîrșește prin a media între subiectul transpersonal și statutul obligatoriu personal al vocii rostitoare. În alte texte, vocea rostitoare se estompează cu totul, rămînînd o simplă poziție pronominală subînțeleasă („eu"), disociată de subiectul liric plasat, previzibil, la persoana a treia (*Munții, Copacul, Banchizele*) sau, mai puțin obișnuit, la persoana a doua. În acest ultim caz, ca și în cazul poeziei *Elan*, convertirea situației pronominale – „personale" – într-o situație nominală (în fond, impersonală, substantivul reprezentînd o persoană a treia, care e, după Benveniste, o „non-persoană"[7]) se face tot prin intermediul apoziției. Iată situația ilustrată prin poezia *Lava*: „Te-năbușai în pîcla încinsei atmosfere/ O! tu, noian de lavă ce-aveai să fii pămîntul:/ Făptura nu sunase din trîmbiți de cratere,/ Nu fulgerase încă în noaptea ta, cuvîntul...// Ce surdă clocotire, ce-nceată așteptare,/ Sub aburii roșiateci, sub aburii de fier!/ Cînd, înspre noi tărîmuri vroiai o revărsare/ Cînd, oprimat de umbră, tu presimțeai un cer!// Dar se desprinse vălul, și-o boltă-ndepărtată/ Din zîmbetu-i albastru desfășură spre tine;/ O clipă doar... și totuși, sclipirea ei curată/ Te-a înfrățit de-a pururi cu sferele senine.// De-atunci, spre-o altă lume fluidă-ți formă tinde.../ Cu slava-întrevăzută, un dor fără de sa-

---

[7] E. Benveniste, *Structure des relations de personne dans le verbe*, în *Problèmes de linguistique générale*, Paris, vol. I, 1966, p. 225-236.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ţiu/ Ar vrea să te-mpreune... şi, ca s-o poţi cuprinde,/ Tentacule lichide îţi adînceşti în spaţiu".

Al doilea vers din strofa întîi specifică „subiectul liric" al textului, introdus ca apoziţie pe lîngă un pronume personal de persoana a doua în cazul vocativ. Dacă apoziţia „modulează" convertirea unei situaţii pronominale, personale, într-o situaţie nominală, nonpersonală, vocativul operează în sens invers, convertind situaţia nominală într-una marcată personal – deoarece vocativul este, s-a demonstrat, nu un caz distinct, ci o forma personală a substantivului, şi anume el e egal cu „nominativul persoanei a doua"[8]. Această ambiguitate categorială a vocativului, prin care substantivul (nonpersonal prin definiţie) cîştigă statut personal, este probabil explicaţia marcatei predilecţii a lui Barbu pentru utilizarea structurilor sintactice bazate pe vocativ + imperativ. Chiar poezia *Lava*, care a fost total rescrisă în caietul manuscris *Ochian II*[9], ajunge să ilustreze, în ultima strofă, structura sintactică amintită, atît de familiară pentru cititorul obişnuit cu poeziile ciclului ermetic: „- Memorie fluidă, profundă lavă! Tinde/ La palida cunună rîvnită. Fără saţiu/ Răzbeşte din pămînturi. Şi ca s-o poţi cuprinde/ Tentacule lichide încolăceşte-n spaţiu". Complicata sintaxă a ciclului ermetic îşi are punctul de originare aici: în ambiguizarea raportului personal-nonpersonal (nonpersonal însemnînd, în traducere ontologică, impersonal sau transpersonal) permisă de uzul vocativului, pe de o parte; şi, pe de altă parte, în estomparea eului rostitor, care pierde chipul eului liric tradiţional. În acest ultim sens nimic nu poate fi mai instructiv decît compararea structurii discursului liric din *Lava* cu aceea a unei *Stanţe* din Jean Moréas, poetul admirat entuziast de Barbu tocmai pentru meritul de a fi descoperit „matricea oricărei poezii". Şi Moréas cultivă, în *Les Stances*, vocativele, prin care însufleţeşte elemente ale naturii, dîndu-le un statut „personal". Iată, de pildă, începutul *Stanţei X* din *Cartea II:* „ Céphis, fier torrent, j'ai l'âme encore

---

[8] Carmen Vlad, *Categoria gramaticală a persoanei la substantiv*, în „S.C.L.", XXI (1970), nr. 3, p. 261: „Trăsătura pertinentă în opoziţia nominativ/vocativ e *persoana*. Astfel, vocativul se transferă de pe poziţia cazului al cincilea din paradigma substantivului pe poziţia *nominativ* a persoanei a doua".

[9] Textul e publicat de Mircea Coloşenco în „Manuscriptum", 1978, nr. 1.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

hereuse/ Du jour que j'ai revu tes bords pleins de clarté;/ Tu gardes dans ton lit la grace sinueuse/ De ton onde tarie aux rayons de l'Été". În ciuda aparentei apropieri de structură (pe care o dă uzul vocativelor) diferența implicată de poetica celor două texte e enormă. Moréas reia – în tonalitate sentimentală simbolistă – un vechi procedeu al retoricii romantice: dialogul eu-lume, de fapt convertirea lirică a universului în rezonator al sufletului uman. Eroul liric e, aici, identic eului rostitor. Vocativul susține o invocație retorică, prin care dialogul eu-lume devine un fals dialog, cu un interlocutor mut, care nu ascunde, ci, dimpotrivă, subliniază puternic prezența eului. O prezență complet ștearsă în textul lui Barbu, care devine spațiul de manifestare a existențelor tranzitorii (antropomorfe sau nu) în efortul lor de desprindere din marea informă a materiei increate (*Lava, Bancnotele, Munții*) sau în orgiastica lor destrămare, în retopirea lor în ritmurile devoratoare ale „vieții universale".

Lava ne-a dezvăluit tendința poeziei lui Barbu de ambiguizare a raportului personal/nonpersonal, tendință prin care se manifestă dezantropomorfizarea eroului ei liric. Structura încă discursiv-retorică a acestui text de tinerețe e însă revelatorie pentru sintaxa barbiană nu numai la nivel secvențial (prin utilizarea apoziției sau a construcției vocativ + imperativ), ci și la nivelul întregului text, alcătuit din două secțiuni (strofele I-II, respectiv III-IV) articulate adversativ („*Dar* se desprinse vălul..."). Acest ritm binar-adversativ în care se structurează lumea lui Barbu e de recunoscut, și el, în ciclul ermetic. Dincolo de ambiguizarea extremă a celorlalte relații sintactice, ordonarea generală a universului pe baza a două mișcări sau două situații dispuse adversativ reapare, explicit, în *Mod* și *Grup* sau, implicit, în dispunerea adversativă a semantismului celor două strofe din *Înecatul, Lemn sfînt, Secol* etc. Această structură adversativă (care va deveni modalitatea specifică de creare a lumii ca spațiu al metamorfozei) e, deocamdată, modalitatea de articulare *narativă* a fabulei topirii, reîntoarcerii în „simpla, obștească armonie" a existențelor tranzitorii (*Copacul*) sau, mai frecvent, a fabulei creațiunii ca împietrire în „vis apolinic" a unei obscure frămîntări dionisiace: „clipa" evocată în *Lava* („O clipă-a fost...") e *punctul critic* al trecerii în act, al „Făpturii", iar erupția ia înfățișare de act cosmogonic.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Structura bipartită articulată adversativ e şi modul în care se construieşte cea de a doua „mască lirică" pe care am amintit-o, în poezia *Pytagora:* „În calmul multor zile de drumuri lungi pe mare/ Spre sînul adîncimii fluide am privit,/ Iar ochiul meu lăuntric e încă năpădit/ De-a umbrei şi culorii bogată-amalgamare:// Cînd repezi, cînd sticloase, şi umede şi rare,/ În orbul mării limpezi – tezaur negrait –/ Resfrîngeri fără număr pe rînd au oglindit/ Multipla aparenţă şi veşnica schimbare.// Dar mai apoi Crotona, cu zidul dorian,/ M-au despărţit de-a pururi de glaucul noian.../ O, Iön!... Duhul Spartei încruntă strîmta zare;// Şi sus, prin golul nopţii – mai trist şi mai sever –/ Cetatea siderală în stricta-i descărnare/ Îmi dezveleşte în Număr vertebra ei de fier...".

Sonetul organizează imaginea lumii în două tipuri opuse de spaţiu (ionian/dorian), structurate în jurul unei axe pe care o reprezintă drumul pribeagului Pytagora, din Samosul natal spre Crotona, cetatea italică a maturităţii şi a exilului. Insula natală e prezentă în text doar aluziv, prin invocarea nostalgică a strămoşului ionienilor şi, deci, al Samosului („O, Iön!") şi prin asocierea spaţiului insular cu cel marin, care aduce toate conotaţiile dionisiece obişnuite în opera lui Barbu: „glaucul noian" e abisul fluid în care privirea se cufundă („În sînul adîncimii fluide am privit"), dezvăluind „ochiului lăuntric" amestecul contrariilor („a umbrei şi culorii bogată-amalgamare") şi nestatornicia trecătoarelor forme („Multipla aparenţă şi veşnica schimbare"). La celălalt capăt al drumului, spaţiul dorian dominat de „duhul Spartei" şi reprezentat de Crotona, e un univers al formei îngheţate, care limitează eterna mişcare a vieţii („încruntă strîmta zare") în ziduri de cetate şi conduce spre revelaţia severă, celestă, a principiului însuşi de structurare a formei: Numărul. Ionian prin origine şi dorian prin adopţie, născut în insula din mijlocul mării spre a sonda abisul numenal, dar închis (exilat) între zidurile cetăţii, „Pytagora" e, ca şi Nietzsche, ca şi Roderick Usher, imaginea emblematică a dualităţii spiritului. Axă între tărîmuri (să reamintim: în eroii lui Mateiu Caragiale, Barbu vedea „axe universale"), spiritul devine „creator de sensuri" (*Nietzsche*), descoperitor al principiilor (Numărul, dezvăluit lui Pytagora de Cetatea siderală), doar la capătul călătoriei între tărîmuri, adică după cufundarea în abisurile „materiei

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

increate" şi înălţarea extatică în universul apolinic al formelor arhetipale. Această dublă mişcare rămîne o constantă a întregii creaţii barbiene, de la poeziile – renegate – ale începutului la ciclul *Joc secund* sau la *Veghea lui Roderick Usher*, – o creaţie care nu e, aşadar, în nici unul din momentele sale, expresia unei „negări spiritualiste a lumii"[10], ci expresia investirii cu sens a existenţei orgiastic asumate.

Arhetipul acestui traseu al spiritului angajat într-o cunoaştere participativă îl alcătuieşte orfismul şi, în genere, vechile religii ale misterelor. După modelul seminţei se renaşte numai cu condiţia de a fi trecut prin moarte, divinităţile vegetalului (Persephona, Dionysos, Osiris, Attys etc.), eroi ai dramelor sacre înscenate anual, îşi iniţiază credincioşii în marea taină a morţii-spre-renaştere. Angajate în revelarea „punctelor critice ale naturii", textele lui Barbu au de fapt, toate, caracter de scenariu iniţiatic, caracter vizibil în poemele primelor două etape de creaţie (*Pentru Marile Eleusinii*; *Driada*, *După melci*, *Selim*, *Nastratin Hogea la Isarlîk* etc.), mascat sau eliptic în lucrările de maturitate (*Uvedenrode*, *Din ceas, dedus...*, *Veghea lui Roderick Usher*). Ele se întemeiază, în genere, pe scenariul eleusinic, din care Barbu desprinde cîteva mitologeme stabile în întreaga sa creaţie. Parte dintre ele vor fi diseminate discret în texte ulterioare etapei parnasiene (coşul lui Selim, ca şi nunta-viol a calului de val şi a cavalei din *Uvedenrode* sînt aluzii la elemente de ritual sau la momente secundare ale mitului pe care ritualul îl celebrează[11]). Dar, din întreaga figuraţie eleusinică, elementul cel mai rezistent, identificabil pe parcursul întregii creaţii barbiene (de la ocazionale, de la *Cîntec de ruşine*, *Răsturnica* şi *Domnişoara Hus*, la Fecioara Geraldine din *Uvedenrode* sau la eroinele – surori sau soţii – moarte din *Veghea lui Roderick Usher*) îl reprezintă cuplul zeiţelor care aduc o dublă înfăţişare a feminităţii: Demeter, zeiţa mamă, este zeiţa fertilităţii, a rodului, a universului înfiinţat; Kore-Persephona, sămînţa îngropată, este Fecioara sortită nunţii subterane, existenţa embrionară ce parcurge „peisajele nubile". Cuplul Demeter-Kore asociază sta-

---

[10] Teza spiritualismului operei barbiene, formulată de T. Vianu (*Ion Barbu*, Bucureşti, 1935, p. 79) e preluată şi de Al. Paleologu în studiul citat.

[11] Am urmărit mitologenul nunţii-viol din *Uvedenrode* în *Spirala de var şi lumea moluscă* („Steaua", 1987, nr. 2).

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

bil, în opera lui Barbu, relația virtual-manifest și „punctele critice" între increat și creațiune cu cele două divinități desprinse din Misterele Eleusinice.

Poeziile primei etape de creație a lui Ion Barbu pot apărea astfel ca încercări de abordare a „punctelor critice ale naturii" prin fabulă metamorfotică, în majoritatea cazurilor accesibilă pe baza unui cod cultural comun cu cel parnasian (elemente mitologice, aluzii directe la Grecia Misterelor Eleusinice etc.). Barbu încearcă, deocamdată, să realizeze tipul de „cunoaștere participativă" în receptarea textului prin modalități discursive, adică urmînd modelul misterelor, utilizat deopotrivă ca tipar poetic, ontologic și gnoseologic. Cunoașterea participativă e, deocamdată, postulată – și expusă –, nu însă realizată cu modalități specific poetice. Căutarea acestor modalități (anticipate doar prin cîteva procedee, cum ar fi uzul apoziției sau al vocativului) va marca etapele următoare (canonice) ale operei lui Ion Barbu.

Publicată în „Limbă și literatură", XXXIII (1988), nr. 1

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Parafrazele" lui Ion Barbu

Apariția volumului *Joc secund* este, în intenția lui Barbu, nu doar sinteza scurtei sale cariere poetice, ci și actul său de renunțare la poezie, de „eschivare" „în celălalt univers de curății și semne", al matematicii[1]. Cum „extazul pitagorician trebuie manifestat" și „cerul cristalelor transpus"[2], limbajul poeziei, oricît purificat, se vede inferior puterii revelatorii a limbajului matematic. De aici, confesiunea lui Barbu: „Pot ajunge la cunoașterea mîntuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie și alor mei, dar pe calea rampantă a științei, pentru care mă simt în adevăr făcut"[3]. Despărțirea de poezie e însă plină de regrete („un mort frumos – pe care poate îl plîng – definitiv îngropat pentru mine – dar tot în mine"[4]) și, în ciuda celor afirmate în repetate rînduri, mai puțin radicală decît s-ar vrea. Eliminînd din discuție ocazionalele (niciodată încredințate tiparului), Barbu publică totuși, sporadic, texte propriu-zis literare, pînă în 1948. Ultimul dintre ele (*Bălcescu trăind*) este esteticește nesemnificativ. Alte cîteva continuă fără modificări maniera ciclului ermetic (*Regresiv, Încleștări*). De fapt, limbajul poetic al ultimelor producții rămîne dominat de sintaxa ciclului ermetic. Singurele modificări ce apar în ultimele texte vizează nu sintaxa, ci componentele limbajului poetic, acum un „limbaj secund"[5], ale cărui elemente nu mai sînt termeni primi, aparținînd direct limbajului comun, ci termeni – și mai ales sintagme – desprinse din opere literare preexistente, cu a căror încărcătură de sens sînt deja investite. De fapt, interesul

---

[1] I. Barbu, *Poezia leneșe*, în *Pagini de proză*, București, 1968.
[2] Id., *Legende și somnul în poezia lui Blaga*, în *Pagini de proză*.
[3] *Ion Barbu în corespondență*, București, 1982, p. 119.
[4] „Facla", 21 mai 1935.
[5] După Tzvetan Todorov, „limbaj polivalent", opus „limbajului monovalent" (*Poetica. Gramatica Decameronului*, trad. P. Miclău, București, 1975), situație care interferează domeniul intertextualității, definit de J. Kristeva (*Semeiotike, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969. V. și sinteza lui G. Genette (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, 1982).

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

pentru anumite forme – embrionare – ale unui limbaj secund, ne-natural, e vizibil pe tot parcursul operei lui Barbu. O prefigurare a limbajului secund o constituie *„travestiurile lexicale"* de tipul celor din *Cîntec de ruşine* – turcisme sau termeni cu sferă de circulaţie restrînsă, arhaici sau dialectuali, reactivînd un întreg univers cultural[6]. „Travestiuri lexicale" reprezintă şi utilizarea metaforică a termenilor ştiinţifici. Toate acestea sînt cazuri de modificare a codului, îndepărtînd de la uzul natural al limbajului şi introducînd un al doilea nivel de sens. Elemente propriu-zise de limbaj secund sînt *mitologemele;* fie că este vorba de nuclee ale mitologiei greceşti („nunta subterană") creştine („Mirele" sacru) sau folclorice (Drăgaica), ele reprezintă termeni cu un înalt grad de elaborare culturală, implicînd un univers semantic propriu, extrem de bogat în ultimele texte ale lui Barbu, sursa acestor elemente de limbaj secund nu o mai constituie mitologiile, ci „scripturile" profane ale lui Mateiu Caragiale şi Edgar Poe.

Mai puţin interesant, *Protocol al unui club Mateiu Caragiale* e un poem omagial, celebrînd cartea Crailor ca pe o „scriptură" a fiinţei noastre răsăritene, datorată singurului evanghelist recunoscut:

> – Dreaptă povaţă, dar zumzet de vestiri răsăritene,
> Fiinţa noastră se clădeşte cu scriptura ta Mateiu!
> Prim şi ultim Caragiali, ca o boltă de antene
> Te alegem viu din vîntul despletitelor idei.

În arta profetică a cărţii Crailor, Barbu vede feţele Fiinţei, contemplate prin melancolia fără leac a celui mai straniu dintre personaje: pretutindeni străinul, fascinat de nesfîrşirea mării, cel care-şi ascunde chipul, numele şi biografia în dosul unei măşti, – o mască mai adevărată decît orice chip adevărat, o mască-oglindă pentru fiinţa naratorului. Ecoul vocii lui Pantazi (care străbate şi în motto-ul poeziei *Steaua inimii*) dă contur şi ritm unui spaţiu al reveriei („Vis al

[6] De aceste travestiuri lexicale m-am ocupat, mai pe larg, în *Configuraţii*, Cluj, 1981, (*Şoptiri de la Monos la Una*).

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

galeşei Floride şi-al ostroavelor Antile") identificat de Barbu cu „însăşi arta marelui Mateiu". În acest spaţiu, ipostazele fiinţei („axe universale" în comentariul lui Barbu din *Răsăritul crailor*) primesc un chip – trecător –, de la „somnurile seminale" în care „locuieşte, cetluită, Raşmica Nachmanson" şi de la înfăţişarea luciferică a lui Pa[illegible] (în Mateiu Caragiale, „un luceafăr"[7]) proiectat în orizonturi poeşti, trecînd prin „centrul fictiv şi buf" care e Pirgu („principiul de pierzare"), pînă la Pnatazi, „sol al harfelor eline" şi la naratorul-voce a acestei lumi, închis (ca toate vocile lirice barbiene) în „raclă de ape". „Inima" acestei lumi e, în tradiţie eleusinică, „schimnica-împăcată-în-moarte", Pena Corcodușa, cerşetoarea nebună, odinioară întrupare pustiitoare a iubirii.

Replică versificată la articolul *Răsăritul crailor, Protocol al unui club Mateiu Caragiale* e mai mult o construcţie, şi mai mult un poem-ecou, celebrînd liturgic revelaţia deja înfăptuită prin opera evocată.

Mai complexe, construind un univers propriu, sînt piesele alcătuite pe baza unui limbaj provenit din opera lui Poe, „singura evlavie" pe care Barbu şi-o recunoaşte în interviul luat de Paul B. Marian. De fapt, încă *Falduri* şi *Înfăţişare* puteau fi citite ca replici la două motive poeşti: confruntarea cu dublul şi lumea ca spectacol al morţii. Dependenţa faţă de universul poesc, mai strînsă în *O înşurupare în Maelström*, devine totală în „parafraza" *Veghea lui Roderick Usher*, la care mă voi opri. În ultimele două cazuri amintite, operele lui Poe „absorbite" de textele lui Barbu (*O coborîre în Maelström, Căderea casei Usher, Colocvii între Monos şi Una, Manuscris găsit într-o sticlă, Lenore, Corbul* etc.) intră în categoria operelor cu caracter iniţiatic. Ca şi alţi scriitori ai epocii, Poe explorează misterul cosmic cu ajutorul spectaculoaselor descoperiri ale fizicii. În *Eureka*, el construieşte o ipoteză globală asupra structurii şi mecanicii universului pe baza a două principii opuse: principiul

7 Jocul Luceafăr/Lucifer e implicat în portretul matein al lui Paşadia. El e şi o constantă a textelor lui Barbu, în special în imaginea „fecioarei Lucifer", adică în Luceafărul, planeta Venus.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

newtonian al gravitației (forță de atracție vădind „tendința atomilor spre unitate") și un misterios principiu desemnat fie prin *electricitate*, fie prin *magnetism*, fie prin *căldură*, identificat cu o forță de respingere, instituind eterogenitatea formelor. În *atracție* și *respingere*, *gravitație* și *electricitate*, Poe vede așadar principiile antinomice („material" și „spiritual") ce generează Universul. Întreagă această speculație ordonează în fond principii ale fizicii pe o structură de gândire mitică, amintind îndeaproape universul lui Empedocle, aflat în echilibru între două forțe antagonice: φιλια (*Iubirea*, adică atracția multiplului în Unu) și νεικοζ (*Discordia*, principiul de repulsie, instituind multiplul).

Același substrat mitic organizează subiacent și o serie de povestiri ale lui Poe, concepute ca sondaje într-o zonă terifiantă a misterului, sondaje întreprinse cu mijloace sugerate de științele contemporane. A imagina o experiență de hipnotism în care e utilizată ca medium o persoană în agonie, înseamnă pentru Poe a imagina o cale de a prelungi clipa revelației ultime, la hotarul dintre viață și moarte, și de a face această revelație comunicabilă (*Adevărul în cazul Dlui Valdemar; Revelație magnetică*). Proza lui Poe e, în mare măsură, expresia unei fascinații a abisului. De aici ia naștere, în universul lexical al scriitorului american, recurența termenilor din seria semantică *prag, trecere, margine, perdea de ceață, perete (perete adăpost), poartă, abis* etc., și tot de aici provine, la nivel tematic, obsesia stărilor-limită: catalepsia (*Căderea casei Usher*), agonia, momentele ce preced o execuție capitală (*Demonul perversității, Hruba și pendulul*). Mecanismul acestei fascinații definitorii pentru eroul lui Poe, fascinația pusă sub semnul „demonului perversității", e un amestec de curiozitate și teamă, declanșat de „deliciile feroce ale ororii" pe care le trezește scrutarea unei prăpăstii ce amețește și atrage[8]. Două dintre povestirile lui Poe (*O coborâre în Maelstrom* și *Manuscris găsit într-o sticlă*) asociază această fascinație a abisului cu tema călătoriei inițiatice, o călătorie

[8] Mărturia eroului din *Demonul perversității*. Despre amețeala și greața în fața abisului în opera lui Poe, G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Essai sur l'imagination du mouvement, ed. a 4-a, Paris, 1996.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

revelatorie şi terifiantă ce conduce în adîncurile ascunse ale universului. În *Manuscris găsit într-o sticlă*, eroul martor al revelaţiei dispare, consumat de experienţa cunoaşterii interzise, experienţă comunicată postum umanităţii prin manuscrisul ce-i supravieţuieşte. Dispare după ce a nimerit, în urma unui nespus de straniu simun, pe puntea unui vas corăbii, construită din materiale necunoscute, straniu poroase, utilată cu ciudate instrumente ale unor ştiinţe anacronice şi navigată de un nu mai puţin ciudat echipaj, ai cărui membri, de o bătrîneţe imemorabilă, legendară, nu par să observe nici o clipă prezenţa unui străin în mijlocul lor. Pe „buretoasa" corabie[9] pornită – cine ştie cînd – să exploreze misterul capătului lumii, două timpuri sau, mai precis, temporalitatea umană a naratorului şi atemporalitatea quasidivină a echipajului par să coexiste tulburător, într-un spaţiu al revelaţiilor promise: pe punte, eroul mîzgăleşte absent, cu o perie de gudron, margine unei tichii, pe care mîzgăliturile sale figurează, neaşteptat, cuvîntul „Descoperire". Cu această corabie ireală eroul dispare după ce a pătruns în „tenebrele unei nopţi eterne şi într-un haos de ape ce nu mai spumegă", zărind totuşi în jur pereţii strălucitori de gheaţă „asemănători zidurilor universului", printre care se îndreaptă spre abisul acvatic al unei cataracte, misteriosul abis polar în care Oceanul se aruncă „spre măruntaiele pămîntului". Corespunzînd fascinaţiei abisului, călătoriile iniţiatice ale lui Poe sînt reprezentate de mişcări descendente (cădere, coborîre, cufundare), mişcări catabazice cărora le corespunde, în schema arhetipală, coborîrea în Hades; or, o variantă predilectă a traseului iniţiatic e, în opera lui Poe, *înmormîntarea*. Spre deosebire de protagoniştii călătoriilor iniţiatice – întotdeauna bărbaţi –, coborîrea în adîncurile morţii şi ale pămîntului e săvîrşită (într-o moarte niciodată definitivă, sau în somn cataleptic) de femei, - soţii sau surori gemene ale eroului. Replici la dantesca Beatrice, ele îndeplinesc funcţia de ghid spiritual şi, mai apoi, de ghid

[9] În linia generală a interpretării sale textualiste, M. Mincu vede în „buretoasa" corabie o imagine a *cărţii*, un spaţiu pur textual (*Ion Barbu. Eseu asupra textualizării poetice*, Bucureşti, 1981).

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

în tărîmurile morții. Eroinele din *Morella* și *Ligeia* împărtășesc două caracteristici esențiale: cu o instrucție ieșită din comun în toate domeniile (dar, în special, în domeniul filosofiei) ele sînt, în primul rînd, dascălul și ghidul soțului lor în labirintul fascinant al speculației metafizice; în al doilea rînd, cele două femei de o suavă frumusețe au în comun strălucirea hipnotizantă, misterioasă, a privirii „încărcată de gînduri", în fața căreia eroul încearcă senzația de *amețeală* pe care o dă profunzimea unui *„abis* insondabil". Mesagere ale unui fascinant „dincolo", Morella și Ligeia sînt, ele însele, abisul fascinant în care eroul se cufundă cu ură în primul caz, cu infinită iubire în cel de al doilea. Amîndouă eroinele sînt sortite unei morți timpurii – și seara în care Morella moare poartă toate semnele „pragurilor" dintre lumi: un *văl de brumă* îmbracă pămîntul, iar culorile toamnatice ale pădurii dau impresia unui „minunat curcubeu" unind pămînt și cer, asemenea punții dintre timp și eternitate din adîncurile Maelströmului. Nici una dintre eroine, deși sortite evident morții prin apartenența lor la un alt tărîm, nu pare a muri cu adevărat: Morella renaște, răzbunător, în copilul căruia îi dă naștere murind, iar Ligeia reînvie în cadavrul resuscitat al celei de a doua soții a eroului. Jocul morții și al resurecției e ultima, cea mai profundă (amețitor de profundă) taină spre care ele își ghidează soții, discipoli fascinați, rămași pe marginea abisului dintre lumi, a abisului pe care ele îl sondează – și îl reprezintă.

În *Căderea casei Usher*, dublul eroului, fața lui întoarsă în moarte, nu mai e soția, ci sora geamănă: lady Madeline, îngropată în somn cataleptic, în subteranele castelului. Bolnav el însuși, încă mai bolnav prin suferința surorii sale, Roderick Usher, ultimul moștenitor al stirpei sale, este un „ușier" de veghe în pragul dintre tărîmuri, cu privirea ațintită asupra abisului. Revelația ia, prin el, chipul artei (pentru Poe, instrumentul desăvîrșit al revelației e Poezia, prin vocea căreia se celebrează analogia universală). Poet, Roderick Usher plînge ruina Gîndului-monarh și a înfloritorului său castel, acum „bîntuit", plasat „în cea mai verde dintre văile noastre" („In the greenest of our valleys");

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

pictor, el imaginează spațiul sub forma unei încăperi adînc-subpămîntene, strălucind într-o tainică lumină interioară, muzician, compune o parafrază a valsului lui Weber. Prin el cel cu auzul încordat spre abisurile în care lady Madeline luptă cu moartea, amenințarea adîncurilor devine clară, înainte ce ea să izbucnească, distrugătoare, închizîndu-i în apele lacului, împreună cu ruinele Casei Usher.

Soții sau surori gemene, eroinele îngropate ale lui Poe reprezintă dublul eroului, fapt evident prin chiar numele simbolice ale personajelor-principii din *Dialog între Monos și Una* – colocviu al sufletelor gemene, cu valențe de pereche arhetipală, trecute dincolo de pragul morții. Interesează mai puțin faptul că, psihanalitic, ele îndeplinesc funcția de *anima*, și mai mult faptul că, într-o tipologie culturală, Morella, Ligeia etc., par a fi sinteza a două tipuri dantesca Beatrice și eleusinica Fecioară îngropată. Prin această ultimă componentă, ele pot fi asimilate și integrate imaginarului barbian în care structura exemplară a misterelor eleusinice e mereu reactivată și căruia îi sînt deopotrivă caracteristice traseele inițiatice ale călătoriilor primejdioase. Și unele și altele vor deveni componente ale limbajului poetic din *O înșurupare în Maelström* și, mai ales, din *Veghea lui Roderick Usher.*

Program și expresie sintetică a universului poetic barbian, *Veghea lui Roderick Usher* și-ar fi avut locul în fruntea volumului *Joc secund*. Întîmplarea a făcut să fie scrisă însă la un an după apariția cărții și publicată ca pseudo-preambul la volumul lui Dan Botta, *Eulalii,* un volum de orientare decis barbiană. Textul pe care Barbu îl consideră „o pervertire a unui motiv poetic" și îl prezintă cu specificarea „Parafrază" (să ne amintim că și Roderick Usher e autorul unei parafraze după valsul lui Weber), are ca motto un vers din poemul lui Usher, *Palatul bîntuit* (*The Haunted Palace*): „In the monarch Thought's dominion", superb – dar foarte liber – echivalat prin „În deschiderile Gîndului Despot". Prin motto, întregul text se plasează într-un spațiu al gîndirii, care nu mai are nevoie de reperele nici unui spațiu fizic, și le tratează așadar

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

într-un registru pur simbolic[10]. „Valea edificiului Usher" este, la Barbu, un spațiu al epifaniei, „cu alfabetul alveolar și distrat al pietrelor", cu „lacul silabic" – hieroglife dispărate („distrate") din care se va constitui, în finalul poemului, cuvîntul revelației integratoare: „Discovery". Acest spațiu epifanic, quadridimensional (una dintre dimensiuni e timpul – timp revelator al amurgului –, „seara eventuală" e gîndit ca o structură în modúl. Căci, în structura universului din opera barbiană de maturitate (adică în cea ulterioară ciclului parnasian) opoziția *sus/ jos, înalt/ adînc* nu mai e resimțită ca opoziția unor valori absolute definite prin raportare la un punct fix, median, central, ci ca *poli relativi ai unei axe unificatoare*. Nucleul în funcție de care se structurează spațiul barbian nu îl mai dă perspectiva canonică de observator privilegiat, perspectiva antropocentrică refuzată de „infrarealismul" teoretizat de Barbu, ci îl constituie poziția integratoare a „naturilor planetare" care sînt, ele însele, „axe universale" (*Răsăritul crailor*)[11]. În construcția spațiului din universul lui Barbu (ca și în cazul unor modele cosmologice posteinsteiniene), viziunea unitică (ce mizează pe o esențială

---

10 Pentru Al. Ciorănescu, în paginile, poate, cele mai interesante ale studiului *Ion Barbu* (Twayne Publishers, 1981, p. 59-63), *Veghea ...* "reprezintă rezultatul final al meditațiilor lui Barbu asupra spațiului poetic. Aceste meditații nu sînt prezentate didactic (...) ci dinamic și dialectic; de fapt, ele nu sînt descrierea concluziilor, ci istoria îndoielilor lui Barbu, care prelungesc îndoielile celor doi autori comentați: Poe și Valéry. Criticul adaugă textelor cu care Barbu dialoghează, pe lîngă cele comentate direct de poet, *Eureka* și *Filosofia compoziției din Poe*, precum și *À propos la Eureka* și *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci* din Valéry, afirmînd că Barbu îl interpretează de fapt pe Poe prin Valéry (reținînd, din primul, „adevărul consistenței" și, din cel de al doilea, „adevărul exhauției". Deși reducerea *Veghii* ... la statutul de meditație asupra spațiului poetic e discutabilă (după cum discutabil e modul cum e atașat Barbu „surselor" sale), observațiile critice adesea subtile și judecata critică prin care e repus în drepturi un text fundamental („textul cel mai dens din întreaga literatură romînă") se cer subliniate.

11 Am analizat „infrarealismul" barbian în *Modernism as „Radical Traditionalism" in Ion Barbu's and Constantin Brîncuși's Artistic Views* (în „Rumanian Studies", Volume V, Leiden, 1986) și în *The Restructuring of Semantic Cores in the Work of Ion Barbu* (în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Philologia, 1/1987).

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

componentă chtoniană, ca-n misterele orfice) întîlneşte noile temelii ale gîndirii ştiinţifice, retrăgînd antropocentrismului privilegiul de perspectivă absolută, relativizîndu-l deci. În absolut, Universul nu cunoaşte *sus* şi *jos*, *înalt* şi *adînc*. Depăşind iluzia antropocentristă, gîndirea (gîndirea matematică sau cea poetică) va construi o „natură secundă, cogitală", care e un model inteligibil al lumii. În acest model barbian, lumea e gîndită, la modul matematic, în *modul*, adică în valorile absolute ale mărimilor reale, fără a lua în considerare semnul lor algebric: aşa vor apărea, ca virtuali sinonimi, polii axelor universale în poezia-program */Din ceas, dedus.../*: zenitul e, acolo, „nadir latent", iar *adîncul* şi *înaltul* (*creasta*) sînt echivalente prin „joc secund" („Adîncul acestei calem creste"); aşa va apărea „valea edificiului Usher" („natură cogitală şi spaţiu epifanic), formată de „destipăritul soare", „modúl unei seri eventuale". Lumina („destipăritul soare") e ceea ce unifică timpul cu spaţiul pe care-l creează prin solidificare. Nucleul spaţial e, ca de obicei la Barbu, „valea" (prezentă – „cea mai verde dintre văile noastre" – şi în poemul lui Usher, ca domeniu în care se ridică palatul Gîndului monarh[12]), valea care, metamorfozată mai apoi în „Leagăn", îşi va dezvălui natura matricială[13]. Prima mişcare a textului recapitulează tocmai *geneza* acestui spaţiu al gîndirii: „Modúl unei seri eventuale, acel parantetic zenit, destipăritul soare formase valea edificiului Usherÿ. Spaţiul astfel instituit scapă determinărilor empirice, avîndu-şi legile unei fizici proprii, încifrată într-o scriere disparată – alfabet „distrat" care coincide cu această natură secundă, cogitală: „Implicatele pajuri, lacul silabic, alfabetul alveolar şi distrat al pietrelor ilustrului Leagăn, armau nemăsurat ori alungau infra tablele unei nerepetate Physici".

„Alfabetul distrat", sensul devenit vizibil, sensul care se arată, „apare" („*aparenta* inimă a locului") invită la

---

[12] Nu urmăresc corespondenţele de amănunt cu textele lui Poe, deoarece operaţia a fost deja minuţios şi impecabil întreprinsă de M. Papahagi (*Text în text*, în *Eros şi utopie*, Bucureşti, 1980).

[13] Comentată în acest sens de Roxana Sorescu în *Interpretări*, Bucureşti, 1979.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

dezlegare; aşa e introdusă în text, pentru un singur moment, vocea auctorială (corespunzătoare naratorului lui Poe), care pregăteşte transferul viziunii asupra unui ochi din interiorul ei, adică asupra „veghii" eroului „prins", „asociat" componentelor spaţiului epifanic: „Şi filamentele umbrelor, şi figura docilelor raze, şi toată aparenta inimă a locului o dezlegam: cadran afund al unor modificate, deviate orlogerii, durînd necunoscut: la turle, pe arbori, pe aburi".// Sub revolta continuă a zidurilor, zar de automorfă lumină, Veghea se tencuia, prin lespezi. Lor prind, asociat, înalt profil tombal, Roderick Usher (mai înalt prin sălbateca, mătăsoasa şi preoţeasca surpare a părului) cunoştea neîmpărţit fiinţa îndelung provocată a Poeziei".

„Zarul de automorfă lumină" e desprins din tabloul lui Roderick Usher – e lumina imanentă din ciudata sa încăpere subpămînteană. Ea e, însă, totodată, reluarea primei imagini a textului: soarelui care „formase valea edificiului Usher" îi corespunde acum „lumina automorfă" „consolidată în cub" în forma instabilă („revolta continuă") a „edificiului" – construcţie spirituală ameninţată cu destrămarea, ca şi palatul Regelui Gîndire din poemul lui Roderick Usher. Încastrată acestui spaţiu („tencuită") e *Veghea* şi suportul ei, eroul căruia „fiinţa îndelung provocată a Poeziei" i se dezvăluie într-o cunoaştere „neîmpărţită" (străină aşadar raţiunii care disociază). Tot restul texului urmăreşte această cunoaştere transraţională a obiectului ei – „fiinţa îndelung provocată a Poeziei". Ea se dezvăluie cu trăsături familiare poeticii lui Barbu: eliberată de orice înfăţişare umană, „poartă" la hotarul înspre tărîmurile morţii, „natură cogitală" „centrată sieşi", dezvăluind însă, totodată, „insomnia Principiilor"; veghea eternă, insomniacă, a principiilor întîlneşte astfel veghea spiritului uman, şi la interferenţa lor, sau în fericitul lor punct de coincidenţă se înalţă, construcţia pur spirituală întîlnind însă ordinea pitagoreică a lumii, „figura" Unviersului „probabil", a universului revelat („Pînă la marginile celebrelor, incineratelor umbre. Ea se desfăcea liberă de figura umană ca o sperată poartă. (...) Potir propagat. Insomnie concentric

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

scuturată a Principiilor. Îmbrăcare simultană a glorioase, certe geometrii".) „Sperată poartă" spre misterul Ființei, poezia, eliberată de accidentul existențelor individuale („liberă de figura umană") este ea însăşi un spațiu al inițierii – formă de cunoaştere participativă. Gnoseologicul e, aici, ontologic sau, în formula lui Barbu, *„cunoaşterea fiind aici locuire"*, existență într-un spațiu asemenea celui inițiatic de ochiul „în virgin triunghi" din *Grup*, în care gîndirea dă consistență şi formă (tot ca în *Grup*) docilei vegetalei substanțe cosmice luminiscente, recîştigînd unitatea primordială, pierdută de cunoaşterea „împărțită" (rațional disociativă) prin „crima fracției şi a secundei": „Cunoaşterea era aici locuire, canonică deplasare în Spirit. Verificarea gîndurilor iubite, pe căi închise şi simple ca lăncile unui triunghi.// Stabile corpuri! Insolvate, în veritabila vale unde aburii comprimau alfabetul prismatic iar substituțiile ferestrelor operau accelerat asupra docilelor, vegetalelor raze – unde crima fracției şi a secundei exista acum în amestec".

„Valea edificiului Usher" devine „veritabila vale": desigur, tot un spațiu matricial, dar nu al ființei în act, nu al multiplicității formelor existenței, separate prin „crima fracției şi a secundei", ci al gîndirii care face ca diferența să „expieze în amestec" şi re-face astfel unitatea ascunsă, a Principiilor. Dar, pentru a se elibera de multiplu şi de particular („figura umană"), pentru a cîştiga dimensiunea inițiatică a cunoaşterii „neîmpărțite" (cunoaştere participativă – „calmă participare" –, care nu neagă, ci integrează existența „majordînd-o" „pînă la gînd"), ființa poeziei se ridică la granița dintre viață şi moarte, unificîndu-le. „Cunoaşterea neîmpărțită" este o „cunoaştere nupțială", reamintind dialogul dintre spiritul ce veghează pe pragul abisului şi dublul său cufundat în misterul morții, eleusinice nunți subterane: „Pe zarul de constantă lumină însă, ivăr interioarelor iaduri, Sufletul Cercetat se menținea neajuns. Şi ,psalmii deşertatului de soare stăpîn' al acelei întristate geografii inflexionau uşor către imn – către un mare accent poesc, pînă cînd degetele instruite suiră pe firele naturei harfe, tonul nunților rasei.// *O! neistovit spectacol,*

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

calmă participare! Eşti majorarea pînă la gînd a dulcilor esenţe familiare? (...) Ascultă, şoaptele defunctei Surori explică eteratele goluri! Căi ale ştiinţei comunicate, nupţială cunoaştere, antenele ale Dragostei, măsurînd rostogolirea de gemene astre: durata lui Monos şi Una, via, agrigentina Dragoste!"

„Nupţiala cunoaştere", „cunoaşterea neîmpărţită" sau cunoaşterea participativă (cunoaştere-locuire) reactivează acum, cu claritate, cunoaşterea de tip iniţiatic, aceea a misterelor, în care neofitul învaţă destinele Fiinţei nu prin distanţare intelectuală, ci prin reeditarea rituală a unui scenariu mitic. Cunoaşterea iniţiatică nu separă, ci contopeşte subiectul cu obiectul. *A cunoaşte* este echivalent, aici, cu *a fi* – a fi nu doar cel-ce-cunoaşte, ci şi cel cunoscut. De aici, titlul parafrazei; pe lîngă conotaţiile mortuare pe care le implică, *veghea* diferă de *contemplaţie* prin sensul de implicare totală a celui ce veghează. Veghea pe pragul abisului din care se aud „şoaptele defunctei Surori" – a dublului feminin a feţii întoarse spre moarte, reîntregeşte unitatea primordială a fiinţei (despărţită de sine prin ritul morţii şi al renaşterii, celebrat de misterele eleusinice) şi reîntregirea se săvîrşeşte, nupţial, prin „agrigentina Dragoste". Dragostea din Agrigento, cetatea-patrie a lui Empedocle, este Erosul cosmogonic empedocleean, simbure al naşterii şi al pieirii, al reîntoarcerii în sine prin unire, prin anularea diferenţei şi divizării din care naşte lumea, a primordialului Unu. El e, totodată, după cum am văzut, şi suportul mitic al construcţiei lui Poe din *Eureka*. În termenii povestirilor lui Poe, cele două feţe ale fiinţei se vor numi Monos şi Una, sau Roderick şi Madeline Usher. Dar eroinele „răpuse", numite cu numele celebrate de Poe (Madeline, Lenore, Ulalume) sînt, toate, reeditări ale eleusinicei Kore, reactivată în imaginarul barbian sub înfăţişarea Sorei[14]. „Şoaptelor" lor li se opun, tot în registrul poesc, „silabele-prăpăstii, vida enunciaţie ‚nevermore'", adică vocea morţii articulată de Corb, dar anulată la Barbu prin integrare (ca „intervalul, numai, al

[14] Arhetipul misterelor eleusinice în opera lui Barbu, precum şi sensul „agrigentinei Dragoste" le-am urmărit în *Şoptiri de la Monos la Una* (în *Configuraţii*, 1981).

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

unei albe combustii") în unitatea ființei. Veghea reface (prin iluminarea finală, care încheie, cu ultimul ei reprezentant, viața unei „poetice rase") unitatea revelată a ființei, despicată prin „hibridul acestei neecuații, creatoare de scădere, de ciclu, de temporal" (într-un cuvînt, de „coruperi") și împlinită prin destinul eleusinic al fecioarelor răpuse. *Sparge hibridul acestei neecuații, creatoare de scădere, de ciclu, de temporal. Ştie-te singur Ochi, prin toată această spiritualitate a vederii...".*

Asimilînd în final veghii poetului revelația la care ajunge – cu prețul vieții – eroul lui Poe din *Manuscris găsit într-o sticlă* şi interpretînd semnele de gudron schițate, distrat, de el, ca o apariție a Corbului, deci ca o dezvăluire a tainei adîncurilor infernale, textul lui Barbu articulează „cuvîntul complet", în care se împlineşte cunoaşterea poetică, astfel: *„Să descuiem acele încăperi oceanice...// Dincolo de tronul occidental, căzută pe mările Javei; arînd oroarea Polului Sud, prin alaiul strident, străveziu, dens desăvîrşit al Zidurilor universului – în rituala, totuşi, indigentă a faptului celui mai stingher, înscris în vidul unei butelii – buretoasa, venerabila navă a Ştiinței forțează acest cer solidar. Şi pînzele ei deprimate aliază aedica stirpă a Usherilor, înnodatelor, geloaselor rase de jos; în acele semne de gudron (corbi întorşi în ghirlande) a căror ivire aici e singura proferare a iadului, acceptată vreodată sub ceruri, cuvîntul complet*

DISCOVERY".

Traseul cunoaşterii poetice (concepută ca o cunoaştere inițiatică, de tip participativ) e marcat în *Veghea...* de trei momente esențiale. Primul e instituirea, prin gîndire, a spațiului poetic autonom, guvernat de „tablele unei nerepetate Physici". Acest univers „sieşi centrat", acest narcisism creator al gîndirii constituie şi prima treaptă, lacunară, a revelației, incomplet articulată de „lacul *silabic*" sau de „*alfabetul* alveolar şi *distrat* al pietrelor". Cea de a doua treaptă e marcată de „şoaptele răpusei Surori", adică de misterul eleusinic al nunții subterane şi, pe de altă parte, de vocea morții („vida enunciație ‚nevermore'" a Corbului); vocea morții articulează primul „cuvînt complet"

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(„nevermore"), cuvînt al retragerii, al definitivei anulări, adică „enunțiație" a vidului, a neființei. Această voce a neființei își pierde însă caracterul absolut („complet") de îndată ce intră în necesara, „alba combustie", adică în sacrul joc eleusinic al morții-spre-renaștere, dezvăluit de „luzuri florale", și acest prim cuvînt – provizoriu – comportă redus la dimensiuni de *„interval"* al „albei combustii". În sfîrșit, cea de a treia și ultima treaptă a revelației, articularea finală a *cuvîntului complet,* e atinsă abia prin însumarea primelor două, adică prin nuntirea lui Monos („singur cer intelectual") și, prin el, a rasei aedice a Usherilor al cărui „termen" este, cu „înnodatele, geloaselor rase de jos"; cuvîntul complet se naște doar din alianța poeziei cu moartea.

Textele inițiatice ale lui Poe sînt, toate, pătrunse de un fior tragic. Ele celebrează eroica scufundare a abisului, dar nu sînt mai puțin cutremurate de oroarea ce copleșește spiritul în fața unei hierofanii mortale. Nimic din această spaimă a umanului în fața morții nu există în opera lui Barbu, căreia tărîmurile infernale nu-i sînt cu nimic mai puțin familiare. Purificată de spaima prăbușirii, *„Căderea" casei Usher* se transfigurează la Barbu în *„Veghe"*, îmbrățișînd, „în deschiderile Gîndului Despot", cerul „sieși centrat" al unei „naturi cogitale" și adîncurile infernale. Eliberată de componenta psihologică a povestirilor lui Poe (pentru că eliberată de obsesia existenței individuale, adică a limitei), fascinată doar de natura și devenirea Ființei, opera lui Barbu reintegrează ființa umană în context cosmic și mitic.

Barbu contemplă lumea cu privirea limpede, eliberată de spaime, a unui orfic – și ne-o dăruiește astfel, închisă în „cuvîntul complet: DISCOVERY" – adică DEZVĂLUIRE.

Publicat în „Revista de Istorie și Teorie literară",
XXXVI (1988), nr. 3-4, iulie-decembrie

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

Notă asupra ediției.....5
I. POETICA INFRAREALISMULUI 1. Spre un nou concept de poeticitate (p. 7) – 2. Modernismul, expresie a modelului cultural renascentist; marile mutații petrecute în domeniul gîndirii științifice și consecințele lor: criza categoriei „individualului" și a subiectului transcendental" (p. 8) – 3. Modelul cultural propus de postmodernism (p. 13) – 4. Dan Barbilian și Ion Barbu: integrarea în epistema modernistă (p. 18) – 5. I. Barbu și C. Brâncuși; infrarealismul; radicalizarea tradiției; noul umanism, matematic (p. 20) – 6. Etapele creației lui Barbu (p. 36) – Note (p. 37).....9

II. NUNTA SUBTERANĂ 1. Cronologia operei (p. 43) – 2. „Helada lui Nietzsche" în versiune barbiană (p. 44) – 3. Măști lirice: Nietzsche, dionisiacul și ambiguizarea relației personal-nonpersonal (p. 47) – 4. Măști lirice: Pytagora (p. 53) – 5. Cunoașterea participativă și modelul scenariilor inițiatice; figurația misterelor eleusine; cuplul Demeter-Kore și avatarurile sale (p. 55) – 6. Scenariul inițiatic și distribuția rolurilor lirice (p. 62) – 7. Mistere: Driada, După melci (p. 64) – 8. Convertirea pastelurilor în scenarii inițiatice (p. 66) – 9. Idealul cunoașterii participative și perfect realizat prin apelul la fabula metamorfotică (p. 68) – Note (p. 69).....45

III. LA MIJLOC DE RĂU ȘI BUN 1. Cetatea Isarlîc, punct de convergență a contrariilor (p. 73) – 2 Scenarii inițiatice: Nastratin Hogea la Isarlîc, grotească și epifanie; coșul lui Haivada Selim (p. 75) – 3. Avatarurile Demetrei-Cybele: Cîntec de rușine, Domnișoara Hus (p. 80) – 4. Masca lirică grotească (p. 82) – 5. Un univers în modúl (p. 86) – Note (p. 88).....75

IV. SPINAREA DE VAR ȘI LUMEA – MOLUSCĂ 1. „Sfînta rază a Alexandriei": perechile syzygetice și șarpele gnostic (p. 91) – 2. „Somnul cărnii și „roata albă" a Soarelui (p. 97) – 3. Moartea inițiatică (p. 102) – 4. „Lăstărișul Cîntului" și regimul pastelului (p. 105) – 5. Uvedenrode și figurația eleusinică (p. 109) – Note (p. 114).....93

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V. RESTRÎNSELE PERFECȚIUNI POLIEDRALE 1. Statutul „subiectului" în ciclul ermetic (p. 117) – 2. Metamorfoza ca transfigurare poetică (p. 119) – 3. Increat şi nefiinţă (p. 125) – 4. Descripţia ca suport al revelaţiei (p. 128) – 5. Pasteluri epifanice (p. 132) 6. Poeme ale luminării (p. 140) – 7. Abolirea obiectului (p. 147) – 8. Structura de mister a poemelor ermetice (p. 149) – Note (p. 150) 119

VI. CARTEA CA SPAȚIU AL METAMORFOZEI 1. Unitatea operei şi diversitatea formulelor poetice (p. 155) – 2. De la Ochian la Joc Secund: structura volumului (p. 157) – 3. Necălinatul idol El Gahel (p. 161) – Note (p. 167) 157

VII. ŞOPTIRI DE LA MONOS LA UNUL 1. Elementele limbajului secund (p. 169) – 2. Componente motivice şi tematice desprinse din opera lui Poe (p. 171) – 3. O înşurupare în Maelström şi trăsăturile modelului cultural postmodernist (p. 176) – 4. Veghea lui Roderick Usher (p. 180) – Note (p. 187) 171

Addenda: Studii despre Ion Barbu din şantierul volumului 191
Negarea labirintului 193
Ion Barbu după două decenii. Capătul „paralogic" al rostirii 201
Modernism as "Radical Traditionalism" in Ion Barbu's and Constantin Brancusi's Artistic Views 212
Spirala de var şi lumea-moluscă 242
„Suflet petrecut" 245
The Restructuring of Semantic Cores in the Work of Ion Barbu 250
Enigel, somnul cailii şi roata soarelui 261
Ion Barbu între Pytagora şi Nietzsche 274
„Parafrazele" lui Ion Barbu 287

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

7848/I
7.38

casa cărții de știință

Ioana Em. Petrescu
(28 decembrie 1941, Sibiu
1 octombrie 1990, Cluj-Napoca)
Absolventă a Facultății de Filologie a Universității Babeș-Bolyai (1964). Profesoară a aceleiași facultăți.
Debut editorial: *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, 1974.
Volume: *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, 1978 (2000; 2002; reeditat cu titlul original, *Eminescu poet tragic*, 1994); *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, 1989; *Cursul Eminescu*, 1993; *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, 1993; *Molestarea fluturilor interzisă*, 19[illegible]; *Modernism/postmodernism. O ipoteză*, 2003.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CASA CĂRȚII DE ȘTIINȚĂ
ISBN 973-686-929-6
9 789736 869297
7,38 LEI+TVA+TL